

De Brito, Ana Cassilda Saldanha (1999) *Rudyard Kipling's Just So Stories translated into Portuguese: contexts and text*. PhD thesis.

<http://theses.gla.ac.uk/4874/>

Copyright and moral rights for this thesis are retained by the author

A copy can be downloaded for personal non-commercial research or study, without prior permission or charge

This thesis cannot be reproduced or quoted extensively from without first obtaining permission in writing from the Author

The content must not be changed in any way or sold commercially in any format or medium without the formal permission of the Author

When referring to this work, full bibliographic details including the author, title, awarding institution and date of the thesis must be given

Rudyard Kipling's *Just So Stories* translated into Portuguese: Contexts and Text

Ana Cassilda Saldanha de Brito

Thesis submitted for the degree of Ph.D. in the Department of English Literature and in the Department of Hispanic Studies of the University of Glasgow

Synopsis

The aim of this thesis is twofold: to present a translation into Portuguese of *Just So Stories* by Rudyard Kipling informed by a consideration of textual, contextual and extratextual parameters; and to treat some key issues in Translation Theory and practice which have arisen out of the process of translating the text.

The thesis is divided into two parts: Part One, the Introduction; and Part Two, the Translation.

In Chapter One of Part One, the evolution of the reception of Kipling's *oeuvre* is summarised. His work became controversial, with a discrepancy between critical reservation and public acclaim. Against this background, the writings intended primarily for children form an exception. Critical response to this category, although restricted, has generally supported the favourable view of the public. Among the works most highly praised has been *Just So Stories*. This favourable, although scarce, attention suggests that a detailed critical examination of the text is essential to a full understanding of Kipling's work. Consequently, *Just So Stories* is considered in terms of its origins, critical reception, style, literary affiliations and possible sources. General points are illustrated by case studies drawn from the text.

In Chapter Two, the complex factors which determine what works are translated are summarised. In contemporary Portugal, children's literature publishing is flourishing, and Kipling is represented almost exclusively as a children's author. So, a balanced view of his work is inaccessible to the Portuguese reader. Even within the field of children's literature, Kipling is not faithfully represented. The only published translation of *Just So Stories* into Portuguese is an unacknowledged adaptation of a French translation, itself an

incomplete version of the original English text. This Portuguese version raises wide issues about the function and role of the translator, which are discussed in detail, with reference to the work of leading theorists of translation theory.

In Chapter Three, in order to deal with the factors relevant to the translation of *Just So Stories*, a distinction is drawn between problems resulting from culture-specific differences and problems resulting from differences in the structures of the two languages. The problems are identified and analysed, and specific case studies drawn from the translation are adduced in illustration of the solutions adopted. As a result of the task of translating *Just So Stories* and of the study of Translation Theory texts, a view of translation as an approximation and of the translator as a visible interpreter has been reached.

Part Two of this thesis consists of the translation of the twelve stories published in 1902, and of the two extra stories published later, 'The Tabu Tale' and 'Ham and the Porcupine'. Notes are kept to a minimum and are only intended to supplement the discussion of translation problems carried out in Chapter Three.

Table of Contents

Preface	1
List of Abbreviations	3
Part One. Contexts	
Chapter One. <i>Just So Stories</i>: Contexts	5
1. Critical reception of Rudyard Kipling's <i>oeuvre</i>	5
2. Critical place of <i>Just So Stories</i> in the <i>oeuvre</i>	12
3. Characterization of the stories	13
4. Case studies.....	37
5. Conclusion	53
Chapter Two. Issues in Translation (1)	55
1. The context of translation: factors in translation publishing	55
2. Children's literature in translation in Portugal	57
3. The roles and functions of translation and translators	64
Chapter Three. Issues in Translation (2)	72
1. Foreword	72
2. Translation problems: cultural	73
2.1. the text world and its material, social and ideological culture	73
2.2. the relations of the text to other texts: translation of literary allusion	80
3. Translation problems: linguistic	87
3.1. grammatical differences	87
3.2. stylistic specificities	96
Part Two. <i>Just So Stories</i>: Text	
Como a Baleia arranhou a garganta	108
Como o Camelo arranhou a bossa	114

Como o Rinoceronte arranhou a pele	120
Como o Leopardo arranhou os pontos	126
O Filho de Elefante	136
A cantilena do velho Canguru	146
Como apareceram os Tatus	152
Como a primeira carta foi escrita	165
Como se fez o Alfabeto	178
O Caranguejo que brincou com o mar	193
O Gato que andava sozinho	207
A Borboleta que bateu o pé	222
A lenda do Tabu	236
Ham e o Porco-espinho	251
Bibliography	256

Preface

Several reasons have presided over the choice of *Just So Stories* as a subject for this thesis. First, it is a major English text. In the context of Kipling's *oeuvre* and of children's literature in general, *Just So Stories* stands out as an exceptional instance of a text that both owes and is owed many debts. Its sources of inspiration and intertextual connections are so subtly woven into the fabric of the stories and originally reworked that they can only be traced through painstaking detection. By detailed stylistic and thematic analysis of the stories, and of their context, I hope to demonstrate their uniqueness and great literary merit.

My second reason for choosing the study and translation of the stories as a topic for my thesis is tied in with the first, while it also derives from my position as a cultural agent. I believe that the work deserves to be introduced to a Portuguese audience in an authentic form.

In addition, *Just So Stories* presents an exceptionally broad range of translation problems, both textual and contextual. Dealing with these problems, and reflecting on various principles propounded in Translation Theory, has helped me arrive at a working concept of translation. I consider translation to be not merely a linguistic, but also a cultural process. Like other cultural manifestations, it is determined by context, agents and receptors. A translation is the result of an interpretation of a text, conceived by a translator in a specific context and materialized in another language. This has two consequences. First, the translator's invisibility is a myth. His/her presence is ineluctably inscribed in the text. Second, translation is an approximation with a double objective. It aims to bring one culture closer to another while remaining as near to the source language text as conditions permit and determine.

This period of study and reflection has been an illuminating one. As well as affording me the opportunity to translate a challenging text under conditions that most translators can only dream of, the experience has raised my awareness of translation and creative writing issues with very enriching consequences for my work as an author and translator.

It gives me pleasure to express my appreciation to the following colleagues and friends in the preparation of this thesis:

Dr Donald Mackenzie and Dr Patricia Zecevic for their supportive direction.

Mr. Mike Harland, for generously giving up his time to help me in my struggles with the computer.

Mrs. Ann McLaren, from whose stimulating conversations I have greatly benefitted.

My Heads of Department, Professor Gareth Walters and Dr. Paul Donnelly, for their sustained interest and practical support.

Mr. Michael Smith, of the Kipling Society, for his helpfulness in supplying bibliographical material.

This thesis is dedicated to Basil Deane. With his unfailing support, insights and critical acumen, he has made a contribution to this work that I cannot hope to repay.

List of Abbreviations

JB — *The Jungle Book*

2nd JB — *The Second Jungle Book*

JSS — *Just So Stories For Little Children*

Whale — 'How the Whale got his Throat'

Camel — How the Camel got his Hump'

Rhinoceros — 'How the Rhinoceros got his Skin'

Leopard — 'How the Leopard got his Spots'

Elephant — 'The Elephant's Child'

Kangaroo — 'The Sing-Song of Old Man Kangaroo'

Armadilloes — 'The Beginning of the Armadilloes'

First Letter — 'How the First Letter was Written'

Alphabet — 'How the Alphabet was Made'

Crab — 'The Crab that Played with the Sea'

Cat — 'The Cat that Walked by Himself'

Butterfly — 'The Butterfly that Stamped'

SM — *Something of Myself for my Friends Known and Unknown*

PART ONE

Contexts

Chapter One

Just So Stories: Contexts

1. critical reception of Rudyard Kipling's *oeuvre*

Sixty years after his death, Kipling's place in English literature remains controversial. In a recent appraisal, his position is considered that of 'a puzzle for scholars of English literature, better treated with circumspection or even avoidance than absorbed into the canon and domesticated along with peers like Dickens and Hardy.'¹

And yet, one point repeatedly made, not only by contemporaries of the author, but also in later critical approaches, was that Kipling's reputation had been established — for good and for ill — early on in his career. As T.S. Eliot remarks:

It may well be unfortunate for a man's reputation that he should have great success early in life, with one work or with one type of work: for then his early work is what he is remembered by, and people (critics, sometimes, most of all) do not bother to revise their opinions in accordance with his later work.²

The amount of attention given from the beginning to the 'star of the hour',³ to the 'new star out of the East',⁴ to the 'comet of the season',⁵ may well have generated an astronomical corpus of critical assessments with such a

¹ Edward Said, *Culture and Imperialism* (London: Chatto and Windus, 1993), p. 160. Hereafter cited as Said.

² In *A Choice of Kipling's Verse*, selected with an essay on Rudyard Kipling by T.S. Eliot (London: Faber and Faber, 1941; 1963; repr. 1990), pp. 28-29. Hereafter cited as *Kipling's Verse*.

³ Henry James, in a letter to Robert Louis Stevenson, 21 March 1890. *Letters of Henry James*, ed. by Percy Lubbock, (London: Macmillan, 1920), pp. 157-160 (p.158). Hereafter cited as *Letters of H. James*.

⁴ Edmund Gosse, article in the *Century Magazine*, vol. xlii, pp. 901-10 (October 1891), in *Kipling: the Critical Heritage*, ed. by Roger Lancelyn Green (London: Routledge and Kegan Paul, 1971), pp. 105-24 (p. 105). Hereafter cited as *Kipling: the Critical Heritage*.

⁵ John Addington Symonds, quoted in Harry Ricketts, *The Unforgiving Minute: A Life of Rudyard Kipling* (London: Chatto and Windus, 1999), p. 152. Hereafter cited as Ricketts.

definitive ring to it that it would henceforth function as a filter to later readings of his *oeuvre*. The stereotypical reputation he acquired early on has to some extent crystallized a set of critical attitudes, so that even in revisionist appraisals the same unchanged assumptions tend to recur, whether or not they are any longer relevant to the context in which the *oeuvre* is now being considered. This must be borne in mind when approaching today's Kipling, that is, Kipling plus the critical cargo, including the readings and interpretations made at crucial historical moments, such as the Boer War and the Second World War, with some of their period-bound value judgements.

This critical cargo is a weighty one. As Roger Lancelyn Green notes, Kipling

received an immense amount of criticism, from short reviews to full scale articles by leading critics, followed within ten years of his first appearance in literary London by a flow of book length studies that by now far exceeds his own original output [...]; the library of the Kipling Society can boast well over two hundred volumes of biography and criticism — and even so cannot claim absolute completeness.⁶

Eliot's assertion, that by 1919 Kipling was a 'a laureate without laurels', a 'neglected celebrity' ignored by 'our conversational intelligentsia', uncrowned by 'the elder generation',⁷ supported by the cartoon of Max Beerbohm in which Kipling is depicted 'on the shelf',⁸ is contradicted by the fact that, between the publication of his first work and the end of the second decade of the 20th century, there was never a period when Kipling was wholly ignored by the critical establishment. A cursory glance at the contents tables of three major collections of Kipling criticism⁹ will readily confirm this. The flow of articles and book-length studies continued throughout his lifetime and after, and during the forties and fifties in particular, some of the most distinguished scholars and

⁶ 'Introduction', in *Kipling: the Critical Heritage*, pp. 1-33 (p. 12).

⁷ T.S. Eliot, 'Kipling Redivivus', in *Kipling: the Critical Heritage*, pp. 322-326 (p. 322).

⁸ Reproduced in Ricketts.

⁹ *Kipling's Mind and Art*, ed. by Andrew Rutherford (Edinburgh and London: Oliver & Boyd, 1964); hereafter cited as *Kipling's Mind and Art*. *Kipling and the Critics*, ed. by Elliot L. Gilbert (London: Peter Owen, 1966); and *Kipling: the Critical Heritage*.

writers of the time engaged in a debate on the merits and faults of Kipling's *oeuvre*. Interestingly, many of the studies that have appeared since his death begin by manifesting surprise at the scant attention paid to Kipling, or at the misinterpretations of his writings. This is almost a trope of Kipling studies: Kipling's position in 'the critical no-man's land of yesterday' that Renwick observes, in an obituary lecture,¹⁰ the 'eclipse of his reputation from 1910 onwards' remarked upon by Edmund Wilson,¹¹ his peculiar position as a byword for fifty years noted by George Orwell.¹² Noel Annan's opening statement in his essay of 1959,¹³ that 'criticism has not yet come to terms with Kipling', is considered a fair claim in 1989 by Philip Mallett.¹⁴

Despite these critical reservations, Kipling, as Edmund Wilson also notes, remained 'immensely popular' in terms of sales, at least until the period in which George Orwell and T.S. Eliot (and Edmund Wilson himself) are writing. Ann Parry quotes figures of sales of Kipling's major collections of poetry which prove that, even when, in her words, 'his stock was low with the literary establishment', by 1931, 'these numbers had risen significantly'.¹⁵ Between 1918 and 1931, *Barrack-Room Ballads* had sold 73,000 copies, *Departmental Ditties* 36,000, *Seven Seas* 55,000 and *Five Nations* 35,000.

Kipling's socio-political stance has been granted an important role in fashioning this popularity and, simultaneously, in determining his fall from grace with the critics. Writing in 1942, Orwell could state that 'Kipling is the only English writer of our time who has added phrases to the language'.¹⁶ In her introduction to a selection of writings of Kipling on the topic of writing, Sandra

¹⁰ In *Kipling's Mind and Art*, pp. 3-16 (p. 3).

¹¹ *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature* (London: Methuen, 1961; orig. pub. 1941), pp. 94-161 (p. 94). Hereafter cited as E. Wilson.

¹² 'Rudyard Kipling' in *The Decline of the English Murder and Other Essays* (Harmondsworth: Penguin, 1965), pp. 45-62 (p. 45). (Essay orig. publ. 1942). Hereafter cited as Orwell.

¹³ 'Kipling's Place in the History of Ideas', in *Kipling's Mind and Art*, pp. 97-125 (p. 97).

¹⁴ 'Preface', in *Kipling Considered*, ed. by Phillip Mallett (Basingstoke and London: Macmillan, 1989), pp. vii-ix (p. viii).

¹⁵ *The Poetry of Rudyard Kipling: Rousing the Nation* (Buckingham, Philadelphia: Open University Press, 1992), p. 1.

¹⁶ Orwell, p.56.

Kemp reminds us that 'Kipling has contributed far more expressions, maxims and sayings to everyday language than any of his contemporaries'¹⁷ and that, in the third edition of the *Oxford Dictionary of Quotations*, only Shakespeare, Tennyson, Milton, Johnson and Browning exceed Kipling in number of quotations. And some of these are quite revealing: 'Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet', (even allowing for the fact, often overlooked, that Kipling does see a possibility of the two meeting, but only in their exceptional manifestations); 'the white man's burden'; 'lesser breeds without the law'; 'the law of the jungle'; 'For the female of the species is more deadly than the male' — in these phrases, particularly when interpreted out of their context, as they tend to be,¹⁸ as well as in the stiff upper-lipped exhortations of the whole of *If*, can be identified ideas encapsulating imperialism, racism, endorsements of social and gender discrimination. This is not just a historically revisionist interpretation from the vantage point of the late twentieth century. In his time, Kipling met with much disapproval of his ideological positions. His patriotism, for example, was worn too much on his sleeve for the taste of someone like Henry James, who confesses, in a letter to Charles Eliot Norton dated November 24-28 1899:

I can't swallow his loud, brazen patriotic verse — an exploitation of the patriotic idea, for that matter, which seems to me not really much other than the exploitation of the name of one's mother or one's wife. Two or three times a century — yes; but not every month (*Letters of H. James*, pp. 345-351 (p. 349)).

¹⁷ *Writings on Writing by Rudyard Kipling*, ed. by Sandra Kemp (Cambridge: Cambridge University Press, 1996) (p. xxvi).

¹⁸ Peter Keating rightly notes that although Kipling is very frequently quoted, there is usually 'little accompanying sense of where the quotations come from, or indeed, of them ever having had any other form of existence.' He adds that 'Kipling has become a poet of memorable fragments, known to everyone and, at the same time, virtually unknown.' (*Kipling the Poet* (London: Secker & Warburg, 1994), p. xii). Hereafter cited as Keating. Keating perceptively identifies partial quotation as an opportunity taken by Kipling's ideological opponents to discredit him, and he cites the case of 'The Ballad of East and West'. A similar point was made by Orwell in his 1942 essay on Kipling, when he gave the line from 'Recessional', 'Or lesser breeds without the Law', as an example of the way in which 'quotations are parroted to and fro without any attempt to look up their context or discover their meaning' (p. 46).

However, it is not just the upholding of unpopular views in itself — be they unpopular with the intelligentsia or with the wider public in its different guises — that can give us an indication as to why Kipling has remained a critical conundrum. It is also his very ‘readability’, the broad attractiveness of the vehicle of his message. As Dixon Scott notes, critical reception of Kipling was very warm at first, but ‘then the exasperating fellow went popular’.¹⁹ While evidently a writer of acknowledged stature and thus compelling critical attention, Kipling was also perceived as pandering to the tastes — ideological, to be sure, but also literary — of the broader reading public. As Eliot succinctly expressed it:

It is permitted to express popular views of the moment in an unpopular style: it is not approved when a man holds unpopular views and expresses them in something very readable (*Kipling's Verse*, p. 30).

To these two factors, his ideological stance and his popular appeal, may be added a third: his idiosyncratic versatility. Stephen Prickett rightly notes the ‘difficulty of classifying him’ as one of the reasons why ‘Kipling’s reputation has always been so controversial’, and asks:

Was his the voice of the arch-imperialist? or the cool-headed and pessimistic critic of imperialism? or simply that of the hooligan? Was he a natural short-story writer, or a novelist manqué? Was he primarily a ‘realist’ or a creator of ‘fables’?²⁰

From the beginning of his career the range of Kipling’s output, in prose and in verse, with overlapping and interlocking of contexts and genres, made him difficult to categorise. Unlike most other writers who have worked in a variety of forms, he had no obvious main strand to his activity: he was not a short story writer who produced occasional verse, a journalist who also wrote children’s stories, a poet who sometimes turned his hand to the novel. The pieces of the puzzle could not be easily arranged into a recognisable and clearly delineated picture, for the ease of critical scrutiny. In consequence he has

¹⁹ ‘The Meekness of Mr. Rudyard Kipling’, in *Men of Letters* (London, New York and Toronto: Hodder and Stoughton, 1916), pp. 48-62 (p. 51).

²⁰ *Victorian Fantasy* (Hassocks, Sussex: The Harvester Press, 1979), p. 198.

remained, as Edward Said remarks, 'an institution in English letters, albeit one always slightly apart from the great central strand, acknowledged but slighted, appreciated but never fully canonized' (Said, p. 161).

But if Kipling's place in the general frame of English Literature remains disputed, the same cannot be said of his status as a children's author. His contribution in this special area is generally considered to be outstanding. This estimation may well be one of the contributory factors to his somewhat moot placing in English Letters. Despite critical developments in the intervening thirty-five years since its publication, the opening paragraph of Roger Lancelyn Green's seminal essay 'The Golden Age of Children's Literature', still aptly characterizes the approach of much literary criticism:

Histories of Literature seldom mention books written primarily for children, except when in cases like *Tales from Shakespeare* and *The Rose and the Ring* they represent amiable eccentricities on the part of writers famous for other and adult works.²¹

In Kipling's literary career, writing for children was far from a mild eccentricity, like the sideline contributions of such authors as the Lambs, William Thackeray, or his contemporary Oscar Wilde. From 1894, when *The Jungle Book* was published, until 1910, the year of publication of *Rewards and Fairies*, a significant proportion of his output consisted of literature for children. Even within this restricted genre, he showed his characteristic versatility. Other children's authors of the period generally dedicated themselves to a particular sub-genre, or became better known for one single title. Not so Kipling. According to Peter Hunt, 'Rudyard Kipling touched more children's book genres, more profoundly, than any other writer except William Mayne.'²² More significantly, and in the words of Humphrey Carpenter,

Kipling was almost the only writer who straddled the two streams of children's literature, which divided in about 1860 and never really came together again until the 1950s. On the one hand was the breezy, optimistic adventure story, set firmly in the real world

²¹ In *Children's Literature: the Development of Criticism*, ed. by Peter Hunt (London and New York: Routledge, 1990), pp. 36-56 (p. 36). Hereafter cited as *Children's Literature*.

²² *An Introduction to Children's Literature* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1994), p. 99. Hereafter cited as Hunt.

(though greatly exaggerating certain characteristics of that world) [...] 'Realistic' fiction of this kind attracted few writers of any quality — besides Kipling, Stevenson was almost the only outstanding author to involve himself with it [...]. The other strand of writing for children [...] was introspective, and is generally described as 'fantasy' in that its stories, more often than not, involve some impossible thing, such as talking animals or toys, or inexplicable or magical events. To this strand belong most of the great names of the late Victorian and Edwardian nursery.²³

He wrote animal stories and fantasy for children of all ages (*The Jungle Book* and *The Second Jungle Book*), and specifically for very young children (*Just So Stories*).²⁴ He also wrote an adventure story with a moral (*Captains Courageous*), a school story which debunked the genre (*Stalky and Co*),²⁵ and historical fantasy (*Puck of Pook's Hill* and *Rewards and Fairies*).²⁶ After a gap, he returned to children's literature in 1923 with *Land and Sea Tales for Scouts and Guides*²⁷ (a didactic gathering up of earlier material, targeted at a highly specific audience), and seven years later *Thy Servant a Dog*. In most of these works he showed astonishing originality, and innovation in the treatment of established types and forms.

All this production affected the public's perception of the writer. In her 'Introduction' to JSS, Lisa Lewis asserts that 'as the new century began, the intellectual climate changed and seemed to leave him behind—a writer of fables for children, whom adults (it was claimed) no longer took seriously' (p. xvii).

²³ *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature* (London and Sydney: Unwin Paperbacks, 1987; orig. publ. 1985), pp. 15-16.

²⁴ *The Jungle Book* and *The Second Jungle Book* will hereafter be cited as, respectively, JB and 2nd JB, except where the title appears in a quotation. The edition quoted from is *The Jungle Books*, ed. with an introd. by W.W. Robson (Oxford and New York: Oxford University Press, 1992; repr. 1996). *Just So Stories* will hereafter be cited as JSS, except where the title appears in a quotation. The edition quoted from is *Just So Stories for Little Children*, ed. with an introd. by Lisa Lewis (Oxford and New York: Oxford University Press, 1995).

²⁵ Hereafter cited as *Stalky*; the edition quoted from is *The Complete Stalky & Co*, ed. with an introd. by Isabel Quigly (Oxford and New York: Oxford University Press, 1987).

²⁶ Hereafter, the edition quoted from is *Puck of Pook's Hill and Rewards and Fairies*, ed. with an introd. by Donald Mackenzie (Oxford and New York: Oxford University Press, 1993).

²⁷ Hereafter, the edition quoted from is *Land and Sea Tales for Scouts and Guides* (London, Macmillan: 1923).

2. critical place of JSS in the *oeuvre*

The negative implications of this public perception are clear enough, and have been underlined by some later critics. In an essay which seeks to explain the *oeuvre* through the events in Kipling's life, Edmund Wilson (pp. 140-1) notoriously sees the author's writings for children as a reversion to childhood and therefore a release from a more complex moral stance. Simultaneously, writing for children provided an outlet for the natural human feelings that, according to Wilson, were forced out of his work by his need to find characters who would yield themselves unresistingly to being presented as part of a system. Nevertheless, he praises the children's stories, 'excellent at their best', and singles out the tales of JSS as 'most successful' because they are '*most irresponsible*'. G.K. Chesterton shares a broadly similar view, when he declares that 'Mr Rudyard Kipling is a most extraordinary and bewildering genius' whose 'pert and cockney and cruel' phases are redeemed by 'this superb thing, the *Just-So Stories*; a great chronicle of primal fables'.²⁸ Other eulogistic opinions of JSS in particular emanate from sources as diverse as Elizabeth Nesbitt, J.I.M. Stewart, and Angus Wilson. The public has continued to endorse critical opinion, and to this day the JB's and JSS are not confined to editions of the Classics, a relegation which tends to indicate that a text, even if originally intended for children, has crossed the line to become of academic or exclusively adult interest. These works in particular have maintained their popularity in Britain, at the expense of Kipling's other writing for adults.

Despite these approving responses, some critics have felt the need to avoid formal or obviously erudite approaches to a subject perceived as lightweight. This attitude reveals the position that children's literature has occupied, at least until quite recently, in terms of literary criticism and literary history: squarely outside, or, at best, in the margins. Thus J.M.S. Tompkins' disclaimer at the beginning of the chapter 'Tales for Children' in her study of Kipling's *oeuvre*:

²⁸ In *Kipling: the Critical Heritage* (orig. publ. in *Bookman*, vol. xxiii (November 1902), pp. 273-275 (p. 273).

Yet, if this study had aimed at critical evaluation, I think I should not have dared to write this chapter. For my purpose of analysis and display, however, it is surely a positive advantage that I read and re-read the books as a child.²⁹

Thus also the personal note struck in her description of her first acquaintance with Kipling's books for children. We are treated to a detailed account of how, when and by whom each of the books was read to the critic, and even to details such as where some of the books were kept in the family home. Charming and apposite though this personal reading experience recollected in the tranquillity of a literary study may be, it also betrays a self-justificatory stance that other areas of literary studies do not require.

And thus also Lancelyn Green, when he justifies his study on the grounds that 'serious criticism of Kipling has so far concentrated mainly (and *properly*) on his writing intended for adult readers'.³⁰

Tompkins and Lancelyn Green are pre-empting any possible objection to addressing with a full critical apparatus that part of Kipling's *oeuvre*, his children's books, which is perceived by them as both one of its main strengths and somehow requiring justification. Nowadays, when critical consideration of children's literature in general has come of age, dispensing with the need for self-justification, JSS can bear the scrutiny of a full critical assessment, and is illuminated by a consideration of its origins, context, style and the (very few) critical appraisals available.

3. characterization of the stories

origins and context

Before they were published in book form in 1902, the tales that make up JSS, with the exception of Alphabet, had all appeared in magazines, between 1897 and 1902.

²⁹ *The Art of Rudyard Kipling* (London: Methuen, 1959), p. 55. Hereafter cited as Tompkins.

³⁰ *Kipling and the Children* (London: Elek, 1965), p. 9. Hereafter cited as *Kipling and the Children*.

However, this was not their first exposure to an audience. The first three stories of the collection, the Whale, the Camel and the Rhinoceros tales, published in the *St Nicholas Magazine* under the editorship of Mary Mapes Dodge, respectively in December of 1897, and January and February of 1898, were initially meant for, and had been told more than once to, a particular child, Kipling's elder daughter Josephine. In the uncollected preface, which appeared with the first of these stories, Kipling explains:

But in the evenings there were stories meant to put Effie to sleep, and you were not allowed to alter those by one single little word. They had to be told just so; or Effie would wake up and put back the missing sentence. So at last they came to be like charms, all three of them, — the whale tale, the camel tale, and the rhinoceros tale.

As for the other stories, between 1900 and their publication in book form, as Elsie Bainbridge, the author's younger daughter, explains,

the *Just So Stories* were first told to my brother and myself during those Cape Winters, and when written, were read aloud to us for such suggestions as could be expected from small children.³¹

Not surprisingly in a category which calls itself after its target audience, JSS is only one of several examples of a children's book originally intended for a particular child audience. *Alice in Wonderland* was famously told to the three Liddell girls on a river trip from Oxford to Godstow, on 4th July 1862, and only afterwards put down in writing. Kenneth Grahame based *The Wind in the Willows* on a story, 'Bertie's Escapade', written in letters to his only son; and Beatrix Potter turned a letter which she had sent to a young friend, illustrated with drawings of animals, into *The Tale of Peter Rabbit*. In fact, the marks of their oral origins are more apparent in the texts of the JSS than in any of these other examples.

That Kipling's manner of relating the stories made an indelible impression on his original audience is evidenced by the testimony of Burne-Jones'

³¹ Charles Carrington, *Rudyard Kipling: His Life and Work* (London: Macmillan, 1955), p. 511. Hereafter cited as Carrington.

granddaughter, Angela Mackail. She recalls being told the tales on summer visits to Rottingdean.

During those long warm summers Cousin Ruddy used to try out the *Just So Stories* on a nursery audience [...]. The *Just So Stories* are a poor thing in print compared with the fun of hearing them told in Cousin Ruddy's deep unhesitating voice. There was a ritual about them, each phrase having its special intonation which had to be exactly the same each time and without which the stories are dried husks. There was an inimitable cadence, an emphasis of certain words, an exaggeration of certain phrases, a kind of intoning here and there which made his telling unforgettable (Carrington, pp. 283-4).

orality

What singles JSS out is the fact that Kipling consciously transposes into its written form the characteristic features of its oral origins, so vividly remembered by Angela Mackail. The listener inscribed in the text is ever-present. S/he is directly addressed by means of a vocative ('O Dear Beloved'), and asked to 'hear and listen and attend'; in frequent asides, indicated by parentheses or dashes, the narrator arrests the narration to give instructions to the listener; the latter's questions are echoed by the narrator — 'With his own little girl-daughter?' — and answered — 'Yes, with his own best-beloved little girl-daughter sitting upon his shoulder' (p. 130), revealing thus a participation of the original audience which, in consequence, sets an equally participatory mood for the intended child audience.

A great deal of craft went into making the stories sound *extempore*. Among the techniques commonly used in oral storytelling that Kipling applies to his written text are accumulation, alliteration, repetition, refrain, variation, and verbal emphasis. Often several of these techniques are combined to achieve the desired effect. Some examples may be adduced here to serve as illustration.

In this passage the alliteration and accumulation of paired verbs gives precedence to sound over precise meaning, and achieves an irresistible momentum, leading up to the concluding image of the suffering Whale:

He stumped and he jumped, and he thumped and he bumped,
and he pranced and he danced, and he banged and he clanged, and
he hit and he bit, and he leaped and he crept, and he prowled and
he howled, and he hopped and he dropped, and he cried and he

sighed, and he crawled and he bawled, and he stepped and he lepped, and he danced hornpipes where he shouldn't, and the Whale felt most unhappy indeed (p. 5).

This verbal exuberance is tightly reined in by the formal pairing of words.

In the following extract the alliteration and resulting sound-patterns are interwoven in a more complex texture, and in a direct authorial aside to the listener Kipling effectively gives a performance direction as to how the passage should be read. As Margery Fisher says, recommending the book to parents, they 'can use the highly orchestrated pieces for a bravura performance at bedtime.'³² In fact, the stories lend themselves to being read as performance scripts, with a number of indications as to how to deliver them.

They saw a great, high, tall forest full of tree trunks all 'sclusively speckled and sprottled and spottled, dotted and splashed and hatched and cross-hatched with shadows. (Say that quickly aloud, and you will see how *very* shadowy the forest must have been) (JSS, p. 38).

The oratorical device of repetition, beloved of children, is used in different ways. In these asides, the repetition of a phrase is varied by shifting the verbal emphasis (indicated in the text by italics), thus modulating its meaning.

... (you must *not* forget the suspenders, Best Beloved) ... (p. 4)
 ... and the suspenders (which you *must* not forget) ... (p. 4)
 (*Have* you forgotten the suspenders?) (p. 5)
 ... (*now* you know why you were not to forget the suspenders!) ... (p. 8)

The varied emphasis may be purely playful, as in this systematically worked example from First Letter. The continuation illustrates Kipling's use of accumulation by repetition and variation:

... (*and* he was a Tewara) ... (p. 94)
 ... (*and he* was a Tewara) ... (p. 95)
 ... (*and he was* a Tewara) ... (p. 95)
 ... (*and he was a* Tewara) ... (p. 96)
 ... (*and he was a Tewara*) ... (p. 97)
 ... — did you know he was a Tewara? — ... (p. 98)
 ... — always a pure Tewara — ... (p. 99)
 ... (in spite of being a Tewara) ... (p. 100)

³² Margery Fisher, 'Surprise Sandwiches', *Books for Keeps*, 71 (November 1991), 28-29 (p. 28).

... (although he was a Tewara) ... (p. 101)
 ... (who was at least a Tewara) ... (p. 103)
 ... (a genuine Tewara of Tewar) ... (p. 106)

Unvaried repetition may have the effect of fixing a vivid image in the mind, especially when combined with accumulative alliteration. Unforgettable examples are those of the 'great grey-green greasy Limpopo River' in Elephant or the Cat, who says of himself, in a bleak epigram, 'I am the Cat who walks by himself, and all places are alike to me.'

The most virtuosic of the stories, in terms of its translation of oral reciting techniques into written prose, is 'The Sing-Song of Old Man Kangaroo'. Both implications of the title — lilting, chanting speech and the camp-fire ballad — are masterfully combined and exploited by Kipling in the story. The repeated sentence opening 'Up jumped. . .' is borrowed from the famous bush ballad, described as 'Australia's unofficial anthem', 'Waltzing Matilda'. And much of the text moves in the jaunty rhythms of ballad verse.

/Up jumped the /swagman and/sprang into the /billabong . . .
 ('Waltzing Matilda')

Up jumped /Nquing from his /burrow in the /spinifex . . .
 (JSS, p. 64)

The direct relationship of these two lines is immediately apparent. In the following two examples, Kipling preserves the fundamental four-stress line of the ballad, while varying the number and disposition of the unaccented syllables. At the end of the third line of the first example, and the fourth line of the second, the 'missing' fourth stress creates the equivalent articulative effect to a silence or pause at the end of a musical phrase.

He was /grey and he was /woolly, and his /pride was in/ordinate:
 he /danced on a /sandbank in the /middle of Aus/tralia,
 and he /went to the /Big God /Nquong (JSS, p. 64).

/Still ran /Dingo-/Yellow-Dog /Dingo-
 /always /hungry, /grinning like a /rat-trap,
 /never getting /nearer, /never getting /farther,
 /ran after /Kanga/roo (JSS, p. 65).

These chanted rhythms alternate with non-rhythmic passages to vary the pace, develop the characterisation and alter the mood at will. Combined with Kipling's usual techniques of accumulation and repetition, they give this story a unique place in JSS, and indeed in children's literature.

This oral nature of the tales, the fact that they were written to be read aloud by adults to small children, has been indicated by Angus Wilson as one of the reasons for the special magic of the stories:

First, of course, they are meant to be read aloud to very young children who either do not yet read or read with difficulty. And not just read aloud, but recited and acted — above all, chanted. Not of course in the way that people would recite and act them who have been told that is what they should do; but in the way that people recite and act them who as much enjoy games and reading with children for their own sakes as for the children's, because adults and children in such games are both happy exhibitionists. For that reason every individual word in the *Just So Stories* counts as much as it would in one of Kipling's ballads. Kipling in the *Just So Stories* is extremely self-conscious and yet also more free to play and display himself than in any other of his work. They must have been a joy to him and he communicates his joy.³³

heterogeneity of audience

Angus Wilson notes that the stories are meant to give pleasure to children and the adult reader alike. He suggests that, in fact, much of the delight in them is to be derived from the interplay of the different kinds of enjoyment, that of the child audience and that of the adult, involving an awareness on both sides that, to be successful, these different kinds of enjoyment have to be sometimes mutually exclusive, and amounting to a 'flirtation between two worlds'. Thus, while the 'pleasing little Darwinian send-up' is lost on the child audience, the 'revelations of the jokes and absurdities that adults add to the stories or games for their own delight' can be appreciated and enjoyed by the child (A. Wilson, p. 229).

Barbara Wall identifies three modes of address within children's books in her approach through the 'implied reader':

³³ *The Strange Ride of Rudyard Kipling: His Life and Works* (London: Pimlico, 1994; orig. pub. 1977), pp. 229-30. Hereafter cited as A. Wilson.

First, [authors] may write [...] for a single audience, using single address; their narrators will address child narratees [...] showing no consciousness that adults too may read the work [...]. Secondly, they may write for a double audience, using double address [...]; their narrators will address child narratees [...] and will also address adults, either overtly [...] or covertly, as the narrator deliberately exploits the ignorance of the implied child reader and attempts to entertain an implied adult reader by making jokes which are funny primarily because children will not understand them. Thirdly, they may write for a dual audience [...]. More usually [...] writers who command a dual audience do so because of the nature of and strength of their performance [...] confidentially sharing a story in a way that allows adult narrator and child narratee a conjunction of interests.³⁴

In the light of this distinction, Angus Wilson's interpretation of the relationship established between narrator and narratee in JSS could be said to fall into the third category posited by Barbara Wall. This third way of writing for children shares features with one of the categories advanced by C. S. Lewis in 'On Three Ways of Writing for Children'. Lewis distinguishes between 'writing for children as a special department of "giving the public what it wants"' ³⁵ and another method which, though bearing a superficial resemblance to this, in so far as the printed story results from a story told with a particular child's need in mind, is in fact quite different. This way implies a relationship between the storyteller and his/her child audience which modifies both, precludes the merely 'commercial' pandering to the tastes of an audience, and binds both parts in a trust contract. C.S. Lewis' description of the genesis and characteristics of this way of writing for children is very appropriate to JSS as perceived by Angus Wilson:

The printed story grows out of a story told to a particular child with the living voice and perhaps *ex tempore*. It resembles the first way because you are certainly trying to give that child what it wants. But then you are dealing with a concrete person, this child who, of course, differs from all other children. There is no question of 'children' conceived as a strange species whose habits you have 'made up' like an anthropologist or a commercial traveller. Nor, I suspect, would it be possible, thus face to face, to regale the child with things calculated to please it but regarded by you with indifference or contempt. The child, I am certain, would see through

³⁴ *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction* (London: Macmillan, 1991), quoted in Hunt, pp.12-13.

³⁵ 'On Three Ways of Writing for Children', in *Of Other Worlds: Essays and Stories*, ed. by Walter Hooper (London: Geoffrey Bles, 1966), pp. 22-34 (p. 22).

that. You would become slightly different because you were talking to a child and the child would become slightly different because it was being talked to by an adult. A community, a composite personality, is created and out of that the story grows (p. 23).

However, not all critics of JSS have interpreted the relationship established through the stories in the same approving way as Angus Wilson. Despite the paucity of dissenting voices, the points made in their criticisms are worthy of some attention.

In *Punch* of October 8, 1902, in a parody entitled 'A "Very-Nearly" Story', the Author, RUDDIKIP, puts the following question to his nonchalant young listener/reader: 'Can't you see that I'm an Eminent Writer, talking in this way on purpose to please you?' Kipling's evolution as a writer is described in the skit in *Punch* as consisting of three phases: first he tried to please all 'the big people and creatures'; then he thought it behoved him 'to do something for the rising generation of muddled oafs'; and finally he turned to 'the Small Children' and addressed them 'in decapitated polysyllables', for which the Small Children 'would thank the RUDDIKIP ever so much for tales written just in this way!' The Modern Child, to whom this tale is being told, tells the RUDDIKIP to chuck it, and rises and flees.

This parody gives a measure of the controversy surrounding Kipling, and of the attention his every work attracted. Even a book of tales for little children — a genre usually above suspicion and beneath criticism — was enlisted as proof of authorial disdain. *Punch* looks at Kipling's evolution as a writer from the point of view of the relation with his public implied in his work, tracing it accordingly from the early attempts to meet with the approval of 'big people and creatures', through his catering for the needs of the adolescent public school boy, presumably with *Stalky & Co* ³⁶ — to the youngest possible public. These stages recall to mind Henry James' consternation, in a letter written to Grace Norton, at Kipling's progress towards simpler subjects:

³⁶ The parody employs an expression, 'muddled oafs', used by Kipling in *The Islanders* (published in 1901) as criticism of the English for not taking national service as seriously as they did organized games: 'Then ye returned to your trinkets; then ye contented your souls/With the flannelled fools at the wicket or the muddled oafs at the goals.'

In his earliest time I thought he perhaps contained the seeds of an English Balzac; but I have quite given that up in proportion as he has come steadily from the less simple in subject to the more simple — from the Anglo-Indians to the natives, from the natives to the Tommies, from the Tommies to the quadrupeds, from the quadrupeds to the fish, and from the fish to the engines and screws.³⁷

The description in the skit of the deliberately patronizing attitude of the author, choosing to address ever less sophisticated audiences, and deigning to adapt his tone and content to them is echoed, thirty years later, in Harvey Darton's dismissive assessment:

And then in the crude avuncularity of the *Just-So Stories* (1902), the same author is observed to be after all only a conventional 'Victorian' brought up to date, with rather more insight in his jocularly than his grandfathers would usually have shown, but still only pretending to be young, like them: a performer for the occasion.³⁸

It is difficult to dismiss such indictments, because they propose what appears to be a tenable interpretation of the contract established by the author with his child audience. Where Angus Wilson sees willing acceptance by the child of a complex game of masks, these critics see dissimulation both of the real balance of power, and of the alliance struck with the adult reader behind the back of the child listener.

In fact, all three modes of address as expounded by Wall (and quoted above) can be identified in JSS at some point. Occasionally, one of them is privileged over the others; often, more than one is in play. Wall does not, so far as I know, consider the notions of authorial and narrative audiences as defined by Peter Rabinowitz.³⁹ However, I would like to introduce them here because I believe that, in this context, they can prove illuminating. At the level of the authorial audience — an audience that matches the assumptions made by the

³⁷ Letter of December 25 1897, in *Letters of H. James*, vol. i, pp. 275-278 (p. 278).

³⁸ *Children's Books in England: Five Centuries of Social Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 1932), p. 316. Hereafter cited as Darton.

³⁹ In 'Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences', *Critical Inquiry*, 4 (1977), 121-141, and subsequently refined and expanded in, for example, *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* (Columbus: Ohio State University Press, 1998; orig. pub. 1987).

author about his hypothetical readers' beliefs, knowledge and familiarity with literary and other conventions — Kipling is assuming the existence of a double audience for the tales. His stories presuppose child listeners with a set of expectations and requirements which are radically different from those of the hypothetical adult audience. The latter, for instance, is expected to be fully conversant with the ironic potential of double address and with other stylistic and narrative techniques. The text which prefaced the first three stories published in the *Saint Nicholas Magazine* acknowledges this adult section of the authorial audience and, in fact, initiates the list of hints for adult or fully literate performers of the stories. The very title of the collection — the stories have to be told 'just so' — is one such instruction to the performing collaborator of the author. At the same time, the full title of the collection defines its privileged target audience in clear terms: the tales are just so stories for little children.

It is a narrative audience with much the same characteristics as this latter authorial one that the narrator addresses primarily in the stories.

The narrator very often appears to address such an audience exclusively and to define himself, chummily, as a child-like being. The captions to the author's illustrations provide a substantial number of examples of such a tactic. The author of the drawings — who is not dissociated from the narrator of the text — pretends to be under constraints and obligations improbable in an adult situation. He 'should like to paint' the Wise Bavarian and the African animals in the drawings of Elephant and Yellow-Dog Dingo 'with paint-box colours,' but he 'is not allowed'. (There may be here an autobiographical touch that his own children would understand, since Kipling appears to have been very much in thrall to his wife — but it is rather doubtful whether Mrs Kipling's powers extended to the use of paint-boxes! In fact, this could be construed as a reference to the limited range of colours available in print, or, more likely, as an indirect invitation to the reader to colour the illustrations). This storyteller/illustrator admits that he is not totally in control of his medium,

resorting to explanations of the less successful likenesses: ‘the lumpy thing on the low branch isn’t a bird. It is moss that grew there because the Wild Woods were so wet’ (p. 156), and ‘the thing that looks like a milk-can is really a piece of a temple or a house or something’ (p. 182). (It is true that Kipling was not a professional illustrator, and that therefore this might be a preemptive justification of the shortcomings of his drawings; it appears that he was quite sensitive to any criticism of his drawing abilities. But his clarification is not quite in a recognizably adult manner of a disclaimer). He confesses that he got carried away in a less than adult way, when he says that ‘I meant to draw Armadilloes when I began the map, and I meant to draw manatees and spider-tailed monkeys and big snakes and lots of Jaguars, but it was more inciting to do the map and the venturesome adventures in red’ (p. 78). Furthermore, this narrator displays limitations in the use (‘smelt most sentimental’) and pronunciation (‘scruciating’) of a higher register vocabulary; his syntax privileges simpler, paratactical structures; and his general knowledge is patchy. He barely manages to avoid the then popular ‘lispings child syndrome’, of which *Helen’s Babies* (1876) by John Habberton was an early example. But these childlike characteristics are not consistently maintained throughout. The narrator’s voice is on occasion that of a more knowledgeable, didactic person. For example, in the coda to the poem that closes Crab, he warns: ‘You’ll know what my riddle means/When you’ve eaten mangosteens’ (p. 147).

He then adds:

Or if you can’t wait till then, ask them to let you have the outside page of the *Times*; turn to page 2, where it is marked ‘Shipping’ on the top left hand; then take the Atlas (and that is the finest picture-book in the world) and see how the names of the places that the steamers go to fit into the names of the places on the map. Any steamer-kiddy ought to be able to do that; but if you can’t read, ask someone to show it you (p. 147).

This is the narrator with his adult mantle, the *Times* reader who yet, symptomatically, tells his listeners to ask *them* (the quintessential readers of newspapers, the grown ups, not *us*) for its outside page.

There is an adult persona who knows the 'why' and the 'how' of things, and knows also which to impart and which to (irritatingly) withhold: 'He was not a Jute or an Angle, or even a Dravidian, which he might well have been, Best Beloved, but never mind why' (p. 91);⁴⁰ who scolds and issues warnings: 'a cooking-stove of the kind that you must particularly never touch' (p. 23); 'That is why they nip you with their scissors, and it serves you right' (p. 146). And there is also a guileless childlike narrator, in tune with 'the beginning of years, when the world was so new and all' (p. 13). But at times the narrator, having encouraged the narrative child audience to join All-the-Audience-there-apparently-is and interpret literally, proceeds to enjoin the adult section of the narrative audience to play in the 'deep waters' of word play, ambiguity, and allusion — that are beyond the reach of the child and are the more enjoyable for utterly excluding it. The 'intimacy within a closed circle', which C.S. Lewis considers to be a 'master passion' of Kipling's,⁴¹ running through nearly all his work at all periods, is here present, albeit in a diluted form. It would be excessive to see in JSS an attempt to reassert a 'them and us' mentality that Kipling's preference for closed circles involves; but this exclusion tactic, intended as a reinforcement of a sense of belonging, is nevertheless a note rung in some of the stories. This is in the end what precludes total acceptance of the much blander interpretation suggested by Wilson.

Thus the criticism that the relationship established with the child audience is a falsely equal, or deceitful one, may be a consequence, in part, of the narrator's attempt to address simultaneously different audiences of different intellectual abilities. The adult is not only part of the authorial audience, s/he also has a role to play at the narrative level. In the light of this distinction, JSS might be seen as a collection of narratives that employ both a double and a dual mode of address. But they privilege the latter mode of address. In fact, playing to the adult audience at the expense of the child audience is not a major feature

⁴⁰ This recalls the knowing 'But that is another story' of his earlier adult fiction.

⁴¹ 'Kipling's World', in *Selected Literary Essays*, ed. by Walter Hooper (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), pp. 232-250 (p. 245).

of the stories, and thus, the criticism levelled at the stories by *Punch* and Harvey Darton seems excessive.

innovation in context

This is the more evident when Kipling's attitude, profoundly subversive of the conventional Victorian assumptions about the nature and purposes of children's literature, is taken into account. The author is more knowledgeable than the child. But, most of the time, he is not a representative of the adult world and the adult point of view; he makes a clear effort to share the child's outlook and understanding. The stories undermine and even contradict any pious moralizing intent that the author may be assumed to have had. For, although most of the animal characteristics explained in the stories result from, or are punishment for, some misdeed, they also tend to be presented as positive advantages — either from the point of view of the animal concerned, or from the point of view of the humans that may come in contact with it. The 'satiableness' of the Elephant's Child equips him in the end with a very useful trunk, with which he performs practical tasks and, in a strikingly subversive reversal of traditional roles, spans all the adult members of his dear family. Even after gross disobedience, the Crab is still able to take his time making up his mind which characteristics offered to him he will accept. He barter successfully for hiding places — the Eldest Magician offers to 'make every stone and every hole and every bunch of weed in all the seas a safe Pusat Tasek' (p. 142) for the Crab and his children — for a shell to keep for eleven months of the year, and for a pair of scissors. For the most part, the animals show little or no repentance, even in the first three stories, where the changes are clearly punitive. The Rhinoceros, for example, had no manners before his skin make-over, 'has no manners now and he will never have any manners' (p. 24). And, more importantly, since these traits are considered to be now permanent, 'natural' and attractive, this fall from an ideal animal Eden, where crabs were very big and had hard shells all the year round, kangaroos had short legs, and cats had not yet

come into human homes, is made to seem positively appealing. Furthermore, there is no stated moral that a child audience can draw and apply to their own experience. The outcome of the animals' conduct is not sufficiently metaphoric to yield a moral, or, when it is, its 'naughtiness' is presented so attractively that it encourages children to emulate it. The curiosity of the Elephant's Child, the resourcefulness and flexibility of the hedgehog and the tortoise, the artfulness of the Little 'Stute Fish are favourably contrasted with, for example, the Jaguar's excessive reliance on his mother. This is no accident or oversight on the part of Kipling. This lack of pious moralizing can be related to animal fable in its primary forms. The world viewed from the perspective of the weaker, powerless underdog, is a world which has survival as its basic aim, the attainment of which involves trickery, resource and guile.

If, on the one hand, the stories imitate the blatant amorality, immorality or specific morality typical of folk tales and animal fables, on the other they also reflect a social change in the relationship between adults and children which had been developing as an undercurrent for some time and surfaced with the passing of the Victorian era. In essence, this change amounts to a recognition of the legitimacy of the child's own world, its perceptions and values.

Harvey Darton considers Kipling a valuable indicator of the change in outlook that was concomitantly taking place in children's literature (p. 314). This change of outlook is, at the risk of oversimplification, the culmination of a dramatic change begun in the second half of the nineteenth century. In mid century, the notion of children's literature was in the process of being redefined away from its religious and educational beginnings. By 1867, the validity of the label as a reliable guideline was already being questioned. Horace Scudder writes in his column 'Books for Young People' in the *Riverside Magazine for Young People*, that well-informed parents should bear in mind that 'the ordinary classification of "books for young people" is a very recent one' and they should consult their own reading experience as children:

By and by, if we mistake not, the parent in search of reading for children would make the discovery that, instead of one poor little

corner of literature being fenced off for the little lambs, planted with tender grass which was quickly devoured, and with many medicinal but disagreeable herbs which were nibbled at when the grass was gone, the whole wide pasture land was their native home, and the grass more tender where fresh streams flowed than it possibly could be in the paddock, however carefully planted and watched.⁴²

However, although the medicinal herbs of didacticism and moralizing had their own, still flourishing corner, the paddock was fast becoming fully stocked with new varieties of tender grass. In 1866, Mrs. Gatty could already warn parents and guardians in a review of *Alice's Adventures in Wonderland* that they would look in vain to that book for 'knowledge in disguise'.⁴³

Kipling the child-reader can be taken as a symptomatic example of the reading habits of the child audience of the mid-nineteenth century. He did not confine his reading to the 'paddock' of children's literature. However, a fair number of the books he remembers from his childhood belong to that category. The review of *Alice* just mentioned appeared in *Aunt Judy's Magazine* in December of its first year, 1866. In *Something of Myself*,⁴⁴ Kipling mentions owning a bound copy of the magazine of the early Seventies, which his parents had sent him, and in which he had read *Six to Sixteen*, by the editor's daughter, Juliana Ewing. This 'history of real people and real things', to which Kipling expresses indebtedness and of which he professes to know large extracts by heart, heads a list of readings of a breadth and eclecticism that can be explained by a combination of several factors: the realization by the little boy, after a painful process of learning to read, that reading was 'a means to everything that would make me happy' (SM, p. 36), a limited access to books, since, as Kipling notes, 'there were not many books in that house' [Southsea] (SM, p. 36), and the relative recentness of the category of children's literature. (In the mid-eighteen-forties, Mrs Molesworth, at the age of six, was reading the *Waverley*

⁴² 'Books for Young People' in *Children and Literature: Views and Reviews*, ed. by Virginia Haviland (London: The Bodley Head, 1973), pp. 21-24 (p. 23). Hereafter cited as *Children and Literature*.

⁴³ *Aunt Judy's Magazine* (1866), in *Children and Literature*, pp. 19-20 (p. 20).

⁴⁴ Hereafter cited as SM. The edition quoted from is *Something of Myself For My Friends Known and Unknown*, ed. by Robert Hampson with an introduction by Richard Holmes (Harmondsworth: Penguin Books, 1992).

Novels). Thus, there was 'a little purple book of severely moral tendency called *The Hope of the Katzekopfs* with its preface quoting from Bishop Corbet's seventeenth century poem that begins 'Farewell rewards and Fairies' and which, Kipling says, 'bore fruit afterwards' (SM, p. 37). It jostled for place with two books of verse, 'one blue and fat' (*Poems Written for a Child*, by Menella Bute Smedley), in which there was a poem, 'A North Pole Story', about nine white wolves; and the other 'brown and fat' (*Child Nature*, by Elizabeth Anna Hart) with a poem called 'Wolfie' that begins:

A wolf took a child in her mouth,
And carried him off to her cave;
And so he grew up among little young wolves,
Who taught him how to behave.

In his autobiography, Kipling also remembers a tale about a freemasonry of lions, *The King Lion*, which, according to him, 'lay dormant until the *Jungle Books* began to be born' (SM, p. 37). But there are also references to works written for adults, such as a couple of lines from *Cumnor Hall*, by a now almost totally forgotten Scottish poet, William Julius Mickle⁴⁵ (but Kipling cannot recall where or how he heard the lines); and *Robinson Crusoe*, which inspired him to 'set up in business alone as a trader with savages' in the damp basement of the house at Southsea. Walter Scott's *The Pirate*, and *Arabian Nights* were read to him by his aunt Georgina Burne-Jones. And, as Kipling writes in a letter to Joel Chandler Harris, this author's *Nights with Uncle Remus*, the sayings of the eponymous character 'and the sayings of the noble beasties ran like wild fire through an English public school'.⁴⁶

⁴⁵ His translation of *Os Lusíadas* was nevertheless very popular and ran to nine editions, the last of which published at the end of the 19th century.

⁴⁶ In Julia Collier Harris, *The Life and Letters of Joel Chandler Harris* (London: Constable: 1919) pp. 332-334. In December of 1895, Kipling wrote to Chandler Harris from Vermont to thank him for his review of the *Second Jungle Book*. The autobiographical admission to Chandler Harris of the impact of *Nights with Uncle Remus* in his school is given a fictional treatment in 'The United Idolaters', a Stalky story which tells how 'in a short time the College was as severely infected with *Uncle Remus* as it had been with *Pinafore* and *Patience*' (in *Debits and Credits*, ed. by Sandra Kemp (Penguin: 1987; repr. 1993), p. 86 .

major affiliations; allusion and intertextuality

It would perhaps be natural to assume that these childhood readings would have a significant contribution to make to Kipling's own writings for children. But any such assumption must be treated with circumspection where JSS is concerned. Mrs Gatty's *Parables from Nature* are a case in point. Kipling admits having imitated them at school. But J.M. Tompkins notes that

Kipling found the fable a congenial form at all stages of his writing life. In verse or prose, with primeval or archetypal characters, with humour or elevation, he used it not only as a playground, but to express some of his intimate convictions about life and art (Tompkins, p. 59).

From 'Children of the Zodiac', written in 1891 and collected in *Many Inventions*, through 'The Story of Ung' from *Seven Seas* (1896) and 'The Maltese Cat', 'The Ship that Found Herself', and '.007' in *The Day's Work* (1898), to 'Enemies to Each Other', 'The Bull that Thought' from *Debits and Credits* (1926), and one of his very last stories, 'Teem; a Treasure Hunter', there is ample proof of this predilection. Other critics apart from J.M. Tompkins have remarked upon it. Edmund Wilson, for example, accepts that 'the element of obvious allegory is not out of place in such fairy tales [JBs]. It is when Kipling takes to contriving these animal allegories for grown-ups that he brings up the reader's gorge' (E. Wilson, p. 137). The following lines in Kipling's *The Fabulists*, with their epigrammatic ring, can give a hint as to the nature of the objections raised by Wilson:

When all the world would keep a matter hid,
Since Truth is seldom friend to any crowd,
Men write in fable, as old Æsop did,
Jesting at that which none will name aloud.
And this they needs must do, or it will fall
Unless they please they are not heard at all.

Edmund Wilson's objection to Kipling's use of the form is grounded on its inadequacy to the socio-political messages conveyed through it but also, and perhaps predominantly, on the critic's disagreement with the blatant reactionary tenor of the messages 'named aloud'.

Bonamy Dobrée made the fabular strain in Kipling one of the major themes of his study of 1967, in which he considers that

as Kipling developed, always doing different things ('never repeat yourself!'), attempting new ways of saying things, the fable and the tale became ever more closely integrated. He is fabulist together with being realist, many of the stories where he developed his most fundamental intuitions having in them a strong element of the fabular.⁴⁷

Tompkins points to the parallels between some of Mrs. Gatty's parables and, significantly, Kipling's adult fiction, in such stories as 'The Walking Delegate' and 'The Mother Hive' (the very same stories that Edmund Wilson singles out for his attack on the author's inclination towards the fabular); and she emphasises the similarities between the codes propounded by both, highlighting a shared conviction of both authors of 'the necessity of obedience, discipline and proper subordination' (Tompkins, p. 59).

But, whether or not this relationship is convincingly established in such cases as these stories, JSS owes little to the didactically moralistic and sentimental programme of Margaret Gatty in her book of fables.

On the other hand, other predecessors not explicitly mentioned in connection with Kipling's early reading merit consideration, not because they are necessarily direct influences, but because they provide us with interesting analogues.

One such predecessor is Charles Kingsley. *The Water Babies* is in many respects totally different from JSS, particularly in its apparent sententious morality. Even then, in *The Water Babies* the narrator sides with the child against the adult world and its petty preoccupations; and he assumes a critical, disrespectful attitude towards this world. In fact, it could be argued, as Stephen Prickett does, that this is one of the very rare examples in literature of inverted didacticism. In this, the tale is close to JSS. But the realist thrust of the background to Kingsley's fantasy is largely absent from JSS, although there are

⁴⁷ *Rudyard Kipling: Realist and Fabulist* (London: Oxford University Press, 1967), p. 152.

attempts, here and there, and notably in the poems, to suggest a frame for the fables grounded in events of daily life. However, Kipling in JSS can not be said to share Kingsley's preoccupation with social issues, and the chastisement of objectionable practices that is clearly a programmatic objective of *The Water Babies* is largely absent from the stories. In the formal structure of Kingsley's work there is an interesting mixture of types and genres: preaching, lists, fantasy, realist narrative. JSS is similar in that respect, since it combines animal fables with aetiological myth, verse and pictures, explanatory captions, an alphabet. This similarity was noticed as soon as JSS came out. In an early review, the anonymous reviewer comments: 'The stories deal a good deal in what is pure nonsense to the child and clever fooling with words and phrases to the adult — such writing in fact as the catalogues of remedies in Kingsley's *Water Babies* (*Kipling: the Critical Heritage*, pp. 272-3). On the other hand, Kingsley's Rabelasian delight in the grotesque and the monstrous, the wild exuberance of his satirical prose, cannot be claimed for JSS.

Another predecessor whose dominating presence was inescapable was Lewis Carroll. Elizabeth Nesbitt, elucidating Harvey Darton's classification of *Alice* as a 'spiritual volcano of children's books', says that it is a book 'written with no purpose other than that of giving pleasure and delight' (*Children and Literature*, p. 82), echoing Mrs Gatty's early review. Nesbitt further claims for the *Alice* books the distinction of marking the passage from the Age of Reason, when didacticism was dominant, to a Golden Age which had its apogee at the turn of the century. And Lancelyn Green also regards *Alice's Adventures in Wonderland* and its sequel *Through the Looking Glass* as revolutionary turning points, capturing the 'irresponsible fantasy in the minds of most children'. However, he considers that Lewis Carroll had no original followers, despite his many imitators, and adds:

In fact the only writers to draw anywhere near him in his peculiar realm of fantasy, nonsense and felicitous haunting turns of phrase are Rudyard Kipling with the *Just So Stories* (1902) and A. A. Milne with his two *Pooh* books in 1926 and 1928.⁴⁸

⁴⁸ 'The Golden Age of Children's Books', in *Children's Literature*, pp. 36-56 (p. 41).

Alongside the points of comparison between Kipling and Carroll mentioned by Lancelyn Green may be adduced several others. The lack of a moralizing, didactic agenda is one of them: at no point are Alice's adventures used to promote or chastise the behaviour of the characters. The implied child audience of both texts is not treated with condescension, despite the fact that, as Lancelyn Green notes in his 'Introduction' to *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking Glass*, 'satire, allusion . . . intentional symbolism . . . in most cases can be understood and enjoyed consciously only by older readers'.⁴⁹ The parody of texts, blatant in the case of Carroll, more circuitous in JSS, is another characteristic both texts share. The playful use of language is yet another major point of contact between the two authors. However, there are striking differences between their respective use of languages resources. In the *Alice* books, the word-playing is more consciously intellectual, the punning more based on subverting literal meanings, for example, or taking a logic imposed by one given characteristic of language to its illogical extremes:

'Take some more tea', the March Hare said to Alice, very earnestly.

'I've had nothing yet,' Alice replied in an offended tone: 'so I can't take more.'

'You mean you can't take *less*,' said the Hatter: 'it's very easy to take *more* than nothing' (p. 65).

Kipling, on the other hand, resorts to a more exuberant type of wordplay, exploiting the semantic and phonological effects of catalogues and pairings of words in a less consciously intellectual way, closer to the actual playful use of language by children.

However, in the ritualistic nature and almost magic powers assigned to the telling of the tales, in the emphasis placed on the importance of their oral performance, the stories relate, far more noticeably than they do to their literary

⁴⁹ (Oxford and New York: Oxford University Press, 1998), p. xi. This edition hereafter cited as *Alice*.

predecessors, to a tradition of mythical and folk tales passed down by word of mouth and therefore needing special strategies to retain a relatively fixed form: having to be told *just so* simultaneously achieves the practical purpose of preserving the text and imbues the tales with the incantatory powers of 'charms'. It is to this category that the critics have most often related the stories in the first instance, the category of oral tales from a preliterate society, both in their design and in their stated purpose of explicating phenomena. Chesterton was possibly the first reviewer to note their characteristics as *new* primal tales:

For the character of the *Just-So Stories* is really unique. They are not fairy tales; they are legends. A fairy tale is a tale told in a morbid age to the only remaining sane person, a child. A legend is a fairy tale told to men when men were sane[...] . This is the admirable achievement of Kipling, that he has written new legends. We hear in these days of continual worship of old legends, but not of the making of new; which would be the real worship of legends. Just in the same way we hear of the worship of old ceremonies, but never of the making of new ones. If men decided that Mr. Gladstone's hat was to be carried three times round the House of Commons they would have offered the best tribute to the Eleusinian mysteries. That is the tribute which 'How the Whale Got his Throat' offers to the story of Sigurd and Hercules (*Kipling: the Critical Heritage*, pp. 273-5 (pp. 274-5)).

J. I. M. Stewart says that the tales of JSS belong to the type of myth known as aetiological, that is, the kind that explains a puzzling state of affairs. These myths are satisfying both to the imagination and to the 'pre-scientific' intellect, which Stewart sees as a metaphorically apt characterization of children's minds.⁵⁰ The '*Just So Stories* are little myths solving little riddles: how the camel got anything so strange as a hump, and the elephant anything so strange as a trunk.' The stories

are made to hover - and, again, it is a miracle of craft — between a level of fantasy and a level of simple conviction. So in one aspect they are like make-believe games, such as children love. In another, they are an introduction to one of the great literary kinds — a kind reflecting something radical in the development of the human

⁵⁰ Discussing tales of the origin of natural phenomena, Andrew Lang states that: 'Therewith native philosophy is satisfied and does not examine in Mr Darwin's laborious manner the slow evolution of the colour of the pelican's plumage.' (*Myth, Ritual and Religion* (London: Longmans, Green and Co, 1887, vol. i) p. 142. Hereafter cited as Lang.

imagination. To appreciate *Just So Stories* is to establish a basis for appreciating *Paradise Lost* or *Moby Dick*.⁵¹

Elizabeth Nesbitt sums up the enterprise as ‘an incredibly apt recreation of the primitive impulse which gave rise to many ‘how’ and ‘why’ tales which form part of all folk literature’.⁵²

The originality of JSS relies, to a large extent, on its recycling of other materials and on its adaptation of generic categories and styles.

Discussing the creative process of *Rewards and Fairies*, Kipling uses the image of an artist-craftsman’s techniques to explain his own working process:

I worked the material in three or four overlaid tints and textures, which might or might not reveal themselves according to the shifting light of sex, youth and experience. It was like working lacquer and mother o’pearl, a natural combination, into the same scheme as niello and grisaille, and trying not to let the joins show (SM, p. 145).

The literary analogues of the craftsman’s materials are the ‘allegories and allusions [...] three or four good sets of verses; the bones of one historical novel [...] and even [...] a cryptogram’ (SM, p. 145). These materials are worked into the stories of *Rewards and Fairies* with a layering technique which aims at achieving a seamless whole, but without hindering an appreciation of the various levels of meaning by different readers. Kipling had in mind this heterogeneous audience from the start: ‘The tales had to be read by children, before people realized that they were meant for grown-ups’ (SM, p. 145).

The same observations apply, *mutatis mutandis*, to JSS.

As we have already seen, the stories are designed to appeal at different levels to both children and adults. Angus Wilson commends the little jokes meant for adults, the Darwinian send-ups that unite the first seven stories; Tompkins, commenting on the pictures that accompany the text, says that they contain ‘here and there Kipling’s own delighting jokes’ (Tompkins, p. 195). And the anonymous reviewer of *The Athenaeum* already quoted notes the

⁵¹ Rudyard Kipling (London: Victor Gollancz, 1966), p. 114. Hereafter cited as Stewart.

⁵² ‘The Great Originator’, in *A Critical History of Children’s Literature*, ed. by Cordelia Meigs and others (New York: Macmillan, c. 1953), pp. 335-343 (p. 341).

combination of pure nonsense for children and 'clever fooling with ornate words and phrases' meant for adults. However, the layers of the text intended for the comprehension of an adult readership go beyond the level of amusing ambiguous turns of phrase and ornamented send-ups. They derive from a consistent transformation of other texts and imitation of styles and genres. That is not to say that the tales' simple charm as 'little myths solving little riddles' (Stewart, p. 114) is lost on the literate reader. It is, if anything, increased by an appreciation of the craft deployed in working the material in 'overlaid tints and textures'. Although the layering in JSS is more readily broken down into its various components than in *Rewards and Fairies* (where the process is less obvious), it is no less important as a defining trait of the stories.

To what extent and in what ways are the stories a translation and rewording of other texts? All texts are intertextual, to some extent, but some are more intertextual than others. Thus Gérard Genette, paraphrasing Orwell with some latitude in *Palimpsestes*,⁵³ a comprehensive study of the textual transcendence of texts, their relations with other texts, which the author subsumes under the term of 'transtextuality'. After attempting to clear away the confusion historically surrounding the implications of such concepts as 'parody' and 'pastiche', Genette makes some valuable distinctions. Intentional, massive and sustained transformations of texts establish a relationship of hypertextuality, distinct from more occasional and optional relationships, for which Genette reserves the term 'intertextuality'. In hypertextual relationships between texts, he considers two types of operation — transformation and imitation — in three different regimes — ludic, satirical and 'serious'.

Transformation of texts constitutes a simpler, more direct way of establishing a relationship between texts. The starting text (the hypotext) is transformed according to formal constrictions or semantic intentions, or transposed uniformly and mechanically into another style. But imitation is a more indirect and complex operation, one that requires the erection of a model,

⁵³ *Palimpsestes: la littérature au second degré* (Paris: Editions du Seuil, 1982).

of a matrix of imitation. The text's most salient features have to be identified by the imitator and converted into generalized 'rules' that s/he can then apply in the imitating text. It is impossible to imitate a text directly. Such an operation would become merely a literal transcription of the original.

Thus, we can speak of parody, travesty or transposition of a text as transformation in respectively, the ludic, satirical and serious regime. Parody transforms minimally the text, and this ludic deformation, often burlesque, contrasts with travesty, in that the aim of the latter is predominantly satirical. A transformation of the JB's such as E. Rice Burrough's *Tarzan of the Apes* is neither ludic, nor satirical. This type of hypertextual relationship Genette calls transposition. Still following Genette, in a relationship of imitation, and again in the ludic, satirical and 'serious' regimes, we have pastiche, 'charge' (a satirical pastiche, therefore one with critical intentions) and 'forgery' (not necessarily a legally questionable practice, despite the negative overtones of the word).

Often, the difference between pastiche, 'charge' and 'forgery' resides in the context and in the ability of the receptors to establish the nature of the imitation. It is obviously possible to establish the two types of relationship (transformation and imitation) between texts simultaneously. In fact, that is often the case. Max Beerbohm's 'P.C. X, 36' is a satirical pastiche ('charge') of Kipling's style; it is also, albeit only secondarily, a travesty of pre-existing themes and preoccupations of Kipling's prose and poetry, although not of a single actual text. (The story of how a bobby arrests Santa Claus for burglary on Christmas Eve had never been told by Kipling.) The epigraph of Beerbohm's text, 'taken' from *Police Station Ditties*, is a travesty of *Departmental Ditties*. The skit in *Punch* already discussed, on the other hand, provides us with an example of a travesty of a 'just so' story, and also, since it entails an imitation of the author's style, a satirical pastiche. In other words, Max Beerbohm's main concern is to imitate critically Kipling's style (in form and content). In *Punch*, the critical aim is fulfilled by transforming a specific text and imitating its generic characteristics.

Although Genette's study is a major contribution to the clarification of what goes on in literary borrowing, it does not deal in detail with the issue of the importance of audience recognition for the success of intertextual practices. This gap is filled by an American scholar, Peter Rabinowitz, who, in 'What's Hecuba to Us; the Audience's Experience of Literary Borrowing',⁵⁴ shows that traditional terminologies developed to account for the phenomenon of literary 'looting' seem inappropriate for contemporary procedures. The terms 'parody', 'burlesque', 'mock-heroic', 'spoof' and 'travesty' are ambiguous, and they depend on agreed upon distinctions between high and low style, serious and trifling subjects. Rabinowitz enquires into the ways that the new work uses the audience's knowledge of the original, thus arriving at an identification of seven categories of literary recycling. From the combination of these two approaches, I would like to retain a few basic clarifications which they suggest in the following discussions. From Genette, the differentiation between incidental and sustained relations between texts, as well as the distinction between transformation and imitation of texts. From Rabinowitz, the importance of the audience in the definition and success of the result of relations between texts.

4. case studies

'How the Whale Got His Throat' and the biblical allusions

The first story in the collection, readers are told in the preface, is one of three tales meant to put little children (initially, little Effie) to sleep.

The text of the story implies a very simple tale being told to a very young narrative audience, who need to be frequently and playfully reminded of significant details (such as that the Mariner was wearing suspenders); whose childish language is imitated, and who can find in the human protagonist, despite the difference in age, something to identify with (he needed his Mummy's leave to paddle). At the same time, these very same elements point to another, differently defined audience, the authorial adult audience who are

⁵⁴ In *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, ed. by Susan Suleiman and Inge Crosman (New Jersey: Princeton University Press, 1980), pp. 241-263.

meant to tell — read — these stories to the preliterate child. There are winks and nods in the direction of this authorial audience. The narrator communicates with it above the child's head, as adults tend to. The adult knows that the Mariner is being infantilized, he knows that the terms of address ('Best Beloved') and the word deformation ('Stute) are pastiches of recognizable styles of discourse. Finally, he recognizes echoes of other stories, parodied or transposed, and of other modes, and derives a type of pleasure from them which the younger audience cannot appreciate and of which this inability forms a not negligible part.

Whale draws on the fish episode from the Book of Jonah, chs.1-2.⁵⁵ There is also the alternative account in *The Garden of Purity*.⁵⁶ And Kipling may have been acquainted with parallel stories (swallowing by a marine monster), which range from the myth of Herakles, who is swallowed by a sea monster before he is saved, to the Finnish shaman-sage Väinämöinen. In a certain sense, then, Whale is one hypertext of a widely known mythical plot of which the biblical book of Jonah is another.⁵⁷

The episode has the main ingredients of a captivating story: a disobedient hero is punished for his disobedience and the punishment becomes his salvation in the end. There is transgression, expiation, an unexpected twist in the plot. But Kipling's story is not just an adaptation in beast-fable form of the basic plot used in the biblical episode.

The primary similarity between the two tales is that, contrary to expectations, the big fish (the Whale) is not an agent of the shipwrecked man's doom, but his rescuer. The tempest in the Bible episode is paralleled by the offstage one that led to the shipwrecking of the Mariner, but also by the upset

⁵⁵ Not chs. 2-3 as Lisa Lewis suggests in the notes.

⁵⁶ Muhammad Bin Khâvendshâh Bin Mahmûd, *The Rauzat-Us-Safa; or, Garden of Purity*, trans. by E. Rehatsek, ed. by F. F. Arbuthnot (London: Royal Asiatic Society), 1891. Hereafter cited as *Rauzat-Us-Safa*.

⁵⁷ In 1907, having been aboard a steamer going from Victoria to Vancouver, Kipling wrote a letter with illustrations to his son John about whales and a whalery (a whale factory). Although the details are factual, Kipling manages to infuse the tale with a sense of wonder at Nature's marvels and at man's ingenuity (in 'O Beloved Kids': *Rudyard Kipling's Letters to his Children*, ed. by Elliot L. Gilbert (London: Weidenfeld and Nicolson, 1983), pp. 46-50).

in the Whale's stomach, so that the element of turmoil is present in both, albeit with different beneficiaries. Jonah's behaviour is in one sense rather passive, although his urgent prayer can be considered as an enterprising attempt at salvation. However, the behaviour of the Mariner is closer to that of the crew of Jonah's ship. They busy themselves attempting to save themselves, and so generally does the Mariner, once in the innards of the Whale, but there is never a sense that the Mariner fears for his life; he seems from the start to know that he will eventually succeed. The animated behaviour of the Mariner inside the Whale has parallels in, for example, the sage who sets out on a journey to the land of the dead, Tuonela, in some of the variants of the Kalevala. The daughter of Tuoni, the Lord of the beyond, swallows him up — but, on arrival in the giantess's stomach, Väinämöinen builds a boat and, as the text puts it, he rows vigorously 'from one end of the intestine to the other'. The giantess is finally obliged to vomit him out into the sea. Another example with similarities to the present story is a tradition in Finland, in which a blacksmith named Ilmarinen has to fulfill the condition laid down by a young woman to capture a large fish in order to marry her. The fish swallows him, but he begins to toss and turn in its stomach, until the fish begs him to go out by the rear, which Ilmarinen refuses to do. With all the hero's rampaging, the fish eventually bursts.⁵⁸

One further point of similarity is the early tradition that has it that Jonah was swallowed fully clothed by the whale and was vomited forth both naked and bald. A naked Jonah occurs on an early Christian sarcophagus from Arles.⁵⁹ This tradition is conceivably behind the characterization of the Mariner as wearing nothing but a pair of blue canvas breeches, a pair of suspenders and a jack-knife.⁶⁰ Once he has used his suspenders to tie the grating that he had made from his raft, he is likely to lose his breeches as well, a possibility which Kipling does not dwell upon.

⁵⁸ Mircea Eliade, *Myths, Dreams and Mysteries, The Encounter between Contemporary Faiths and Archaic Realities*, trans. by Philip Mairet (London: Harvill Press, 1960, orig. pub. 1957), pp. 218-223. All the information in this paragraph is taken from this book.

⁵⁹ *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*, ed. by David Lyle Jeffrey (Grand Rapids, Mich.: William B. Eerdmans, c1992).

⁶⁰ I have not been able to find confirmation for this supposition.

The role of the small 'Stute Fish in the story is more difficult to explain in a parallel with the biblical episode. Initially, one is led to believe that his motivation in drawing the Whale's attention to the Mariner as a gastronomic novelty⁶¹ is yet another attempt at keeping out of harm's way: all the fish had already been eaten and the small 'Stute Fish was finding it difficult to distract the Whale from himself as a source of nourishment. However, in drawing attention to the Mariner, the 'Stute Fish becomes instrumental in the latter's rescue. Whether he plays down or does not comment on some of the characteristics of the Mariner for his or the Mariner's convenience remains unclarified. He warns the Whale from the start that Man is 'nice but nubbly' (p. 3), and that he is a 'man of infinite-resource-and-sagacity' (p. 4). Later on, when the Whale appeals to the 'Stute Fish for help, he first of all advises him to order the Man out, but, when that does not work, tells the Whale he had better do as he is told — that is, take the Mariner home, to the white cliffs of Albion, a patriotic phrase which jokingly departs from its biblical hypotext. In the character of the Little 'Stute Fish we have an allusion to the figure of the small, wily adviser who appears in many folk tales and beast fables. The text addresses the question of the seeming haphazard character of Nature expressed in folk and beast fables: in their attempt to survive, some species unwittingly provide others with the means for their own survival. In the process, other species' prospects may be damaged. Thus, the parody of the biblical episode contained in this tale contradicts, reverses and even undermines some of the elements of its hypotext, and combines them with other types of discourse, while retaining a sufficient number of features to allow for the parallel to be drawn. Provided, that is, that the audience recognizes the story's hypotext. Part of the authorial audience is able to identify the relation between the text and its hypotext, and derives pleasure from comparing the two, thus perceiving the story as parody. For the part of the authorial audience which is identical with the privileged

⁶¹ Earlier and later examples of man as a gastronomic object in fables and fantasy writing include John Gay's Fable I (in *The Fables*, 1727), and C.S. Lewis' *The Silver Chair*.

narrative audience, the child, the story does not fail to elicit the involvement on the narrative level which is denied the adult reader.

The use of, or reference to, religious texts in children's fiction is a common feature of much preceding children's literature. But the religious, didactic agenda of this use is absent from JSS.

Still, Kipling's knowledge and active use of the Bible, his interweaving of that material with material from non-biblical related sources or similar traditions, is well documented. The Reverend Robert B. Gribbon remarks that the knowledge shown by Kipling of the Bible and of the Prayer Book was 'a phenomenon unique in the annals of English poetry'⁶². Although this is an obvious overstatement, there is autobiographical and biographical evidence to support the thesis that the Bible played a major role during Kipling's formative years. There was a tradition in Kipling's family of preachers on both his father's and his mother's side. And, referring to the house in Southsea where he spent nearly six years of his childhood, Kipling characterizes it as 'an establishment run with the full vigour of the Evangelical as revealed to the woman' (SM, p. 36). This emphasis on religion is confirmed by his cousin Florence-Macdonald's statement that:

When he and his sister stayed at Southsea they had an awfully pious woman to look after them. This woman used to punish him by making him learn whole chapters of Scripture, and as he was always being punished, he practically learnt the Bible off by heart.⁶³

Further confirmation of the dominant role of the Bible in Kipling's upbringing is provided in the covertly autobiographical story *Baa Baa, Black Sheep*. Punch, an Anglo-Indian little boy, had been introduced to 'an abstraction called God, the intimate friend and ally of Aunty Rosa', by his guardian in England. 'Always anxious to oblige everybody', he 'welded the

⁶² 'The Bible, the Prayer Book, and Rudyard Kipling' in *The Living Church* [USA], 19 October 1952, quoted in *Kipling and the Children*, p. 44.

⁶³ Florence Macdonald, in a Kipling Society Discussion, reported in KJ, no 49, 25 April 1939, quoted in *Kipling and the Children*, p. 44.

story of Creation on to what he could recollect of his Indian fairy tales'.⁶⁴ To his surprise and dismay, he was condemned by the same Aunt Rosa for his sinfulness. His sin amounted to mixing two traditions, the Oriental and the Christian. Kipling has worked these two traditions, both in themes and style, into JSS — more sustainedly in some stories than in others.

The Oriental strand can be partly accounted for by the fact that Kipling was brought up in India until the age of six. He spoke in the vernacular and had more than sporadic contact with the folk culture of the Indian subcontinent, in particular through his nurse and a manservant.

In the afternoon heats before we took our sleep, she [his aya, a Portuguese Roman Catholic] or Meeta [his Hindu bearer] would tell us stories and Indian nursery songs all unforgotten, and we were sent into the dining-room after we had been dressed, with the caution 'Speak English now to Papa and Mamma.' So one spoke English, haltingly translated out of the vernacular idiom that one thought and dreamed in (SM, p. 34).

Ten years later he returned to India to take up a post of assistant-editor of the *Civil and Military Gazette* in Lahore. He would spend the next seven years in India (five in Lahore and two at the *Pioneer*, in Allahabad), where his literary career would be launched with the publication of *Departmental Ditties* in 1886.⁶⁵ He was acquainted, as his library attests, with a number of works of oriental origin, such as *The Garden of Purity* and the Koran.

There is another source for the resonances of an Oriental style, going back to Kipling's childhood period at Southsea. Kipling used to spend a month each year at the 'Grange', the house of the Burne-Jones. In the evenings, the children, 'sprawled on the big sofas sucking toffee', would be read to by Georgie Burne-Jones (Kipling's aunt, his mother's sister), from such books as *The Pirate* by Sir Walter Scott and E. W. Lane's *Arabian Nights*. The children would speak in a parody of the latter's rather ornate style — addressing one

⁶⁴ In *The Man Who Would Be King and Other Stories* ed. by Louis L. Cornell (Oxford: Oxford University Press, 1987) pp. 170-197 (p.178).

⁶⁵ I am not taking into consideration *Schoolboy Lyrics*, printed by his parents in Lahore, for limited circulation, in 1881, *Echoes* (1884), by Kipling and his sister, or *Quartette* (1885), a Christmas Annual by the Kipling family.

another as 'Ho, Son', or 'Daughter of my Uncle' or 'O True Believer" (SM, pp. 39-40). His cousin, Lady Lorna Howard, wrote that 'it was a long running family joke to talk in a parody of Lane's exotic style'.⁶⁶ This parodied style came to find its way into JSS — more obviously in the terms of address of the narratee, 'O Dear Beloved', 'O Best Beloved'.

'The Butterfly that Stamped' and the interpenetration of cultural influences: the Bible and Oriental texts

It is in Butterfly that the interpenetration of biblical references and Muslim sources reaches its peak. Suleiman ben-Daoud, the protagonist of this story, combines some of the characteristics commonly attributed to Solomon, the Son of David of the Bible, with a profile definition that owes much to the Muslim tradition, and it is this mixture of elements that produces a third, integrated image of the king.

In the second paragraph, the narrator singles out 'The Butterfly that Stamped' by seemingly excluding it from the group of 'three hundred and fifty-five stories about Suleiman-bin-Daoud'. He proceeds to give a few examples of the stories belonging to such^a group. A brief perusal of these stories will show that, in fact, the list is not random, and it fulfils a function in the narrative that follows. The first story is that of the 'Lapwing who found the Water'. This is the lapwing that, in *Rauzat-uz-Safa* (and the Koran), Solomon asks after, the same bird that delivers a letter to the Queen of Sheba from Solomon, asking her to surrender.

The next story alluded to, that of the Glass Pavement, concerns Solomon's thoughts of making Balkis his wife: he determined to 'string this royal pearl of the diadem of sovereignty upon the thread of matrimony' (*Rauzat-uz-Safa*, ii, 91); but his ladies spread the rumour that Balkis had hairy legs. Solomon

⁶⁶ *Kipling Journal* (Sept. 1985), 69) quoted in 'Introduction' to JSS, p.xxv.

ordered the demons to build a palace on the surface of the water. Balkis bared her legs, imagining the pavement to be water. (She did have hairy legs).⁶⁷

The third story, of the ruby with the crooked hole, which also appears in *Rauzat-uz-Safa*, ii 83-5, refers to one of Balkis' presents to Solomon, designed to test whether he is 'the administrator of royalty or invested with prophetic dignity'. Solomon has to tell them how to perforate the ruby. Similarly, the story of the Gold Bars of Balkis concerns the four ingots encrusted with sapphires and other precious stones — two of them were of silver and two of gold — which the ambassadors of Balkis present to Solomon with great embarrassment, when they realize that the king had a floor made of gold and of silver (*Rauzat-uz-Safa*, ii, 88). Alternatively, this story can be related to the gold talents given by the Queen of Sheba to Solomon referred to in I Kings 10:10 and 2 Chron. 9:9.

The stories listed here all illustrate qualities of Solomon and events in his life which are relevant to the tale that is going to be told. Most of them involve Balkis, who plays an important role in the story to follow. And they indicate the direction which the story will take: less familiar, more exotic than the image of Solomon for readers of the Bible. They rely on the narrative audience believing that the original from which the particular story derives is true. Such a technique of literary borrowing is called by Rabinowitz expansion.

The narrator then proceeds to describe Suleiman-bin-Daoud's qualities; this description again combines characteristics which appear at once familiar and unexpectedly magical to a narrative audience whose only (possibly superficial) knowledge of Solomon derives from the Bible, either at first or at second hand. One such characteristic, his wisdom, which manifests itself in his ability to understand the natural world, is stressed in the biblical text (I Kings

⁶⁷ The note to the Portuguese edition of the Koran adds a further clarification: Solomon introduced Balkis into the palace to verify whether she had goat's feet and legs, that is, whether she was a demon. (*Alcorão* trad. e anot. de José Pedro Machado; pref. de Suleiman Vali Mamede (Lisboa : Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979)). This is a plot used in folktales and notably in a rewrite by the Portuguese novelist of the Romantic period Alexandre Herculano, entitled 'Dama de Pé de Cabra'.

4:33). However, it is the Koran (Surah 27) that indicates the ability of Solomon to communicate with natural elements, and not just his knowledge of them.

One other feature emphasised is his power. According to the Koran (Surah 21: 81-2) and to *Rauzat-uz-Safa* Solomon has the winds and the demons at his disposal. In *Butterfly*, there is a combination of sources, since the narrator lists two categories of fantastic beings at Solomon's command, drawn from two different traditions: Afrits, Djinnns, and the Muslim Angel of Death, Azrael; and, from the Western tradition, Fairies. The narrative audience are not meant to notice the incongruity of this combination, but the adult authorial audience should be able to derive some amusement from it.

The third characteristic of Solomon mentioned, his humility, is illustrated by means of a summary of an episode of the feeding of the animals (a transformation of the episode in *Rauzat-uz-Safa*, ii. 79-80, where it also serves the function of illustrating how Sulimân learnt his lesson of humility) in which an Animal comes from the sea and eats all the food that Solomon had prepared 'to feed all the animals in all the world in one day'. The Animal is identified in the text of the illustration as Small Porgies. In this way, another incongruous element is inserted into a story with an Eastern setting, since, as the SOED informs us, 'Porgy' is 'a name applied, with or without distinctive adjuncts, to various sea-fishes, chiefly North American, from the species of Sparidae or Sea Breems, but also locally to fishes of other families'. It appears to derive from Spanish and Portuguese *Pargo*. The illustration goes one step further in mixing up sources and styles, by labelling the bales of food that have been assembled to feed all the animals as so many imported parcels identified in provenance, importer, shipper, and contents and by showing the cranes to lift them.

In one of the possible sources of the description of Suleiman-bin-Daoud's marital situation (I Kings, 11:1, 3 and 4) a clear picture is given of the marital arrangements of King Solomon. The first difference between the hypotext and Kipling's use of it is that in *Butterfly* no distinction is made between wives and concubines; they are all subsumed under the title of wives. A mild form of

expurgation in a text primarily meant for children may have been at work here. The biblical accusation that Solomon strayed from the right path because of his wives is passed over in the story. There is no major revisionism in the treatment of the figure of Solomon in this respect, apart from the change regarding the effect of his wives on his conduct. The other difference is that the possibility that Solomon may have considered taking Balkis as his wife, which is only contemplated in the Koran and in *Rauzat-uz-Safa*, is actually realized in the story, while in the Bible, on the other hand, the Queen of Sheba returns to her country.

Butterfly is not presented as a retelling of an already existing tale. Kipling implies that he is adding to the fund of stories featuring Solomon, either by unearthing a tale never told from a so far unexhausted source, or by following an established formula capable of generating new stories. The central episode of the story that gives it its title is not a parody or a retelling of one single episode. It is an instance of 'expansion' (Rabinowitz), an imitation in the 'serious' regime, to apply Genette's terminology, deploying the strategies normally associated with the practice: incorporation of already existing elements (some changed, expanded or contracted) to suit the new effects being sought; introduction of new elements in the same thematic style; summaries of existing episodes, ranging in length from a title to a few sentences; imitation of style. The child audience may have heard of the wise King Solomon and therefore may consider Butterfly a retelling of the 356th story, or a tale only known by this particular author. For a grown up audience, it is a forged story, with pastiched style.

incidental occurrences of allusion

Whale and Butterfly represent possibly the most intensive and deepest relation of the stories in the collection with biblical and Oriental texts, making it possible to talk about hypertextuality, the massive presence of a hypotext in a hypertext. But there are other stories in the collection in which the Bible and

Eastern folkloric and religious texts are used incidentally as intertexts. In the case of Camel, there is, according to Lisa Lewis ('Introduction' to JSS, p. xxiv), a combination of a Muslim legend with the Protestant work ethic embodied in the words that John Lockwood Kipling carved on the brick surround to the fireplace in his son's study: ('I must work the works of him that sent me, while it is day: the night cometh, when no man can work' - John 9:4). The Muslim legend appears in Lockwood Kipling's *Beast and Man in India* (1892), and is quoted by Lisa Lewis:

It was on his [camel's] back that the body of Shah Ali Shah was laid after death, and he was sent into the wilderness till the Angel Gabriel met him and, taking the rope, led him no man knew whither. Before that ghostly funeral the camel resembled a horse, but the Angel Gabriel gave him a hump like the mountains into which he disappeared. ('Introduction' to JSS, p. xviii)

In 'The Son of his Father', a story from *Land and Sea Tales*, this legend is alluded to, in a light-hearted and humorous way, which contrasts with the sombre explanation reproduced by Lockwood Kipling:

A string of loaded camels came cruising round the corner as a fleet round a cape.

'Ho, Malik! Why does not a camel salaam like an elephant? His neck is long enough,' Adama cried.

'The Angel Jibrail made him a fool at the beginning', said the driver (p. 238).

As Lisa Lewis notes, it is the detail of a humpless and horselike camel that Kipling uses. The Bible is also used as an incidental intertext, for example in Rhinoceros, where the text of Exodus 14: 25 ('and took off their [the Egyptians] chariot wheels') is at the basis of the mention, in the text accompanying the illustration, of 'a wheel-thing lying on the sand in front' which 'belonged to one of the Pharaoh's chariots' (p. 26). And the Eastern influence, as Lisa Lewis notes, can be traced to E. W. Lane's *Arabian Nights*, with its description of the seven voyages of es-Sindibad (Sinbad), and in which there is a merchant on an 'uninhabited island' that is mysteriously connected to

an exotic hinterland. Rhinoceroses occur in one such place in the Second Voyage, while Socotra is mentioned in Edward Lane's note 38 to this chapter.⁶⁸

'How the Leopard Got His Spots' and the folkloric and ethnographic subtext; intertextuality within the *oeuvre*

Leopard is another story in which there is an allusion to a biblical text. It takes as its starting point Jeremiah 13:23: 'Can the Ethiopian change his skin, or the leopard his spots? then may ye also do good, that are accustomed to do evil'. However, the tale does not follow the biblical text beyond the motivating question. Jeremiah's question is rhetorical, implying a negative answer, while Kipling uses the biblical quotation as irrefutable proof that the protagonists have indeed changed. And his postscript to the story introduces a note of playful disrespect towards his intertext, when in a deliberate misattribution of the question he dismisses it as a 'silly thing' (p. 43) that not even grown-ups would keep on saying if it had not happened before. This is another instance of complicity with the grown-up audience, who derive amusement from seeing the meaning of an authoritative text undermined and twisted and the child humoured.

But the biblical text is, again, not the only intertext of this story. As we have seen, the stories establish relations with texts which belong to a genre grouped under the label of 'narratives and explications of myths and natural phenomena'. These include fables and beast fables, themselves a highly codified and consequently eminently parodic and parodied genre. They also comprise collections of folk tales and beast fables, such as *Uncle Remus*,⁶⁹ a collection of tales allegedly told to a little boy in a southern plantation, before the Civil War, by an old family servant. Titles of some of the fables include: 'Why Brother Bear

⁶⁸ Incidentally, the name of the Parsee may have been inspired by the name of a student at Kipling's father's Art School in Bombay, a Parsee artist called Pestonjee Bomanjee. (*Kipling and the Children*, pp. 24-5).

⁶⁹ Francis Léaud notes that 'les contes du folklore nègre, diffusés par JC Harris, à mi-chemin entre le merveilleux et le fabliau, constituent un précédent pour le JSS.' (in *La poétique de Rudyard Kipling: essai d'interprétation générale de son oeuvre* (Paris: Didier, 1958) p.166). Hereafter cited as Léaud.

Has no Tail'; 'Why the Alligator's Back is Rough'; 'Why the Guinea-Fowl are Speckled'; 'The Origin of the Ocean'.

A relationship with tales collected in anthropological studies such as *Myth, Ritual and Religion* by Andrew Lang can also be traced. In the latter, for instance, can be found an explicating myth with some similarity to Leopard. It is the 'Scotch' explanation of the black marks on the haddock: 'They were impressed by St. Peter's finger and thumb when he took the piece of money for Caesar's tax out of the fish's mouth' (Lang, vol. i, p. 140). Similarly, in Joel Chandler Harris's 'Why the Guinea-Fowl Are Speckled',⁷⁰ the Cow offers to do something in return for the Guinea-Fowl's help in fighting off a lion, whereupon a spokesperson asks her if she can do something about their bright blue colour, which in the woods made them conspicuous both in the sun and in the shade. She thought, then she filled a pail with milk, dipped her tail in it, twitched it over the line of Guinea-Fowl, and sprinkled them with milk. As she did it, she sang: 'Oh, Blue, go away! you shall not stay!/Oh Guinny, be grey, be grey!' Then the Guinea-Fowl sat in the sun to dry and from that time they had little speckles on them.

There is also a traditional African tale in which the leopard is given his spots by the guinea-fowl as a reward for guarding her nest.⁷¹

These stories all offer explanations for the evolutionary ability developed by some animals to blend with their environment. Although the process whereby the Leopard becomes convinced that he needs to 'go into other spots', and also the way in which he acquires his spots in JSS are both imaginative, the justification for the change is scientifically sound — which is not to say that it reveals indepth knowledge of theories of biological adaptation to environment. As Francis Léaud notes, commenting on Kipling's relative imperviousness to the controversies and discoveries of the biologists, one can find in his *oeuvre* in general,

⁷⁰ In *Nights With Uncle Remus* (London and New York: Routledge, 19--?). Kipling owned a copy of this book.

⁷¹ In F. Posselt, *The Fables of the Veldt* (OUP, 1929), given as a probable source by Lisa Lewis in her notes to JSS (p. 224).

quelques allusions à Huxley, l'utilisation dans les *Just So Stories* de la théorie (d'ailleurs controuvée ou discutée) du mimétisme protecteur, mais au total, rien de plus que ce qu'un profane à peine curieux peut glaner dans des articles de vulgarisation, des récits d'explorateurs ou des conversations des spécialistes. Shaw, Wells et Butler ont accommodé leur art à des convictions scientifiques. Kipling fait voir dans ses écrits des teintures d'histoire naturelle, de folklore, d'ethnographie et de mécanique (Léaud, p. 250).

(In fact, Kipling himself betrays a rejection of the Darwinian explication of the origin of the species, as in a letter to Edmonia Hill of 15 May 1888, in which he complains that he has been 'trying once more to plough through *The Descent of Man* and every fiber [...] of my body revolted against it.'⁷² Or, again, in *The Question of Givens*, a poem from 1889, where he attacks the view put forth by Darwin in *The Descent of Man* that man is not a special case of Creation).

The simplified assumption underlying Leopard is that the coats of animals adapt to changes in their environment, and that what suits a leopard in the High Veldt may not suit him in the forest. This tale is notwithstanding a more straightforward account of adaptation to environment than other 'how' and 'why' stories in the collection, or, for that matter, than the superficially similar tale of how the tiger got his stripes in the 2nd JB. The dialogue established with preceding works illustrates Nora Crook's contention that Kipling is a highly self-referential writer,⁷³ and it indicates that the preoccupations revealed in JSS were not limited to this collection. In 'How Fear Came', considered by Tompkins 'a more mysterious just so story', Tha, the First of the Elephants, was the Lord of the Jungle at the very beginning and he made the First of the Tigers 'the master and the judge of the Jungle, to whom the Jungle People should bring their disputes' (2nd JB, p. 158). In those days, the Tiger was herbivore, as were all the other animals, and he was as large as Tha the elephant, very

⁷² *The Letters of Rudyard Kipling*, ed. by Thomas Pinney, (Basingstoke: Macmillan, 1990), vol. i, pp. 177-181 (p. 180). Hereafter cited as *Letters of Kipling*.

⁷³ *Kipling's Myths of Love and Death* (Basingstoke and London: Macmillan, 1989), p. xvi. From JSS, Nora Crook selects 'The Elephant's Child' as an example of a rewriting of an adult fiction, the highly symbolical 'A Matter of Fact', from *Many Inventions*.

beautiful and without any stripes or bars upon his hide, which was the colour of the 'blossom of the yellow creeper'. But in a dispute between two bucks, the First Tiger, having been pushed, kills one of the bucks. The scent of the blood makes him run away and when Tha comes back, the rest of the animals, 'made foolish by the smell of the blood', will not tell the truth. Tha orders the trees that hang low and the trailing creepers of the jungle 'to mark the killer of the buck that he should know him again' (2nd JB, p. 159). When the tiger comes out of hiding, the trees and the creepers 'let down their branches and marked him as he ran, drawing their fingers across his back, his flank, his forehead, and his jowl. Wherever they touch him there is a mark and a stripe upon his yellow hide. *'And those stripes do his children wear to this day!'* (2nd JB, p. 160). The Tiger believes at first that he is only smeared with the mud of the marshes; but he has acquired a permanent characteristic. The idea of a Fall from primal innocence in a scenario that has echoes of the Cain-and-Abel story, casts its shadow over this story. However, the explanation for a characteristic has a strong formal resemblance to several of the tales. The Whale's and the Rhinoceros's changes occur because of their greediness, the Camel gets his hump as punishment for his laziness and cheekiness, the Elephant's Child acquires his trunk through his 'satiableness', the Kangaroo his long legs for being vain, the Crab his size and a shell that sheds for not obeying the call of the Eldest Magician at the Time of the Very Beginnings. It is not, therefore, the nature of the process whereby change is effected in these stories that differs from Leopard (which in all of them is imaginative and 'unscientific'), but the nature of the cause of the change and its apparent benefits or drawbacks. In this aspect, Leopard and Armadilloes are more closely related to each other than any of the other stories. The latter belongs to a subgroup of tales in which cunning helps weaker species triumph over a stronger one; the animals of prey employ the device, common to several folk tales, of confusing their enemy as to their real identities and vulnerable points. To aid the deception, the hedgehog and the

tortoise each evolve some of the other's characteristics, turning eventually into one single species.

'The Crab that Played with the Sea' as a sustained transformation of text

Crab stands out as a story which transforms in a more sustained way one single hypotext. Kipling must have drawn the information for the story from Walter W. Skeat's *Malay Magic* (1900), which appeared about a year before he wrote the story. In a letter to Skeat, Kipling acknowledges the story's debt to him: 'You sent me, years ago, your Malay Magic out of which I took ('pinched' is another word for it) my tale of 'The Crab that played with the Tides', and used your Eldest Magician, including the phrase Kun, Paya Kun; the Rat; the Pusat Tasek, etc. etc.'⁷⁴

Skeat transcribes two slightly different explanations of the Malay theory of the tides. One is taken from Lieutenant Newbold's account:

In the middle of the great ocean grows an immense tree, called Pauh Jangi, at the root of which is a cavern called Pusat Tassek, or navel of the lake. This is inhabited by a vast crab, who goes forth at stated periods during the day. When the creature returns to its abode the displaced water causes the flow of the tide; when he departs, the water rushing into the cavern causes the ebb (p. 6).

The other is by Hugh Clifford:

The Pusat Tasek, or Navel of the Seas, supposed to be a huge hole in the ocean bottom. In this hole there sits a gigantic crab which twice a day gets out in order to search for food. While he is sitting in the hole the waters of the ocean are unable to pour down into the under world, the whole of the aperture being filled and blocked by the crab's bulk. The inflowing of the rivers into the sea during these periods are supposed to cause the rising of the tide, while the downpouring of the waters through the great hole when the crab is absent searching of food is supposed to cause the ebb (p. 7).

But although the Malay myth is intended as an explanation for the tides, in his retelling of it Kipling, apart from effecting a change in the kind of story told, also shifted its focus to an explanation of how the crab came to have the

⁷⁴ Quoted in *The Readers' Guide to Rudyard Kipling's Work* vol iv, ed. by R.E. Harbord (Canterbury, Kent: privately printed, 1965/6), p. 1677.

characteristics it has today. To compensate, he had to produce a fresh answer to the puzzle of the tides, which he achieved by introducing in Crab the figure of the Fisherman of the Moon. 'See now that you pull the Sea twice a day and twice a night for ever, so that the Malay fishermen may be saved paddling' says the Eldest Magician to him, and,

From that day to this the Moon has always pulled the Sea up and down and made what we call tides. Sometimes the Fisher of the Sea pulls a little too hard, and then we get spring-tides; and sometimes he pulls a little too softly, and then we get what are called neap-tides; but nearly always he is careful, because of the Eldest Magician (p.145).

5. conclusion

Apart from these three more constant general sources in the stories — the Christian, the Muslim, folk narratives and fables — there are a number of types and genres of discourse which Kipling has occasionally parodied, pastiched, and reworked into the stories, in their prose, verse, illustrations and captions. These types and genres of discourse mostly make their appearance in the captions to the illustrations and in the illustrations themselves; they range from a child's explanation of the shortcomings of his drawing ('and I should like to paint him with paint-box colours, but I am not allowed.' JSS, p.36), to accounts of sea voyages, as in the account given within the drawing of the map in Armadilloes. The writing in the map⁷⁵ is an account of the adventures and misfortunes of the 'Gyant Shipp of Sir Matthew Vows'. It appears to be written in imitation of the orthography, syntax and content of sea voyage accounts of the 16th century, such as Hakluyt's *Voyages*. In 'An English School',⁷⁶ Kipling refers to being given the run of a library in which 'thick brown books of voyages told in language like the ringing of bells' figured. Also, in number 4 of the *United*

⁷⁵ Kingsley Amis notes that: 'Unlike many writers, Kipling was good with his hands, always drawing, painting, manufacturing 'ancient' documents that were made to appear as authentic as possible, not only in orthography and calligraphy, but also in the appearance of the paper; all this for his own amusement.' in *Rudyard Kipling and His World* (London: Thames and Hudson, 1975), p. 110 .

⁷⁶ 'An English School' appeared in the American periodical *The Youth's Companion* on 19 October 1893, and was reprinted, with some alterations and additions, in *Land and Sea Tales for Scouts and Guides* (London: Macmillan, 1923), pp. 253-276.

Services College Chronicle, of which Kipling was sub-editor, there is a prose imitation of Earl's 'Micro-Cosmographie', called 'Concernynge Swaggers'.

As Tompkins noted, the use of a mixed form made its first appearance in Kipling's *oeuvre* in his stories for children, notably his JB tales and JSS.⁷⁷ *Traffics and Discoveries* (1904) is the first collection of tales for adults with a poem prefacing each tale. The verses in JSS do not parody existing texts in the manner of Lewis Carroll in *Alice*. However, they constitute a group of texts where a recognizable tradition, that of nursery rhymes, is reworked to fulfill a variety of functions. Their relation to the stories ranges from summarising the story,^{to} providing extra information (Kangaroo), developing an element of the tale in terms directly relevant to the addressee (Whale), drawing a 'moral' (Camel), referring to the time and conditions of the actual narration of the story and describing the events that follow it (Leopard).

Thus, by virtue of their shared features examined here, the tales form a cohesive whole which, as we have seen, both continues previous literary choices of the author and foreshadows some later developments in his work for children as well as in his adult fiction and poetry.

This is the essential background to JSS that informed my translation of the stories. In the translated texts themselves, as well as in my commentary on the translation principles and procedures followed, the relevance of the preparatory work involved in collecting the data here examined will be made clear.

⁷⁷ T.S. Eliot's claim that Kipling was 'the inventor of a mixed form' (*Kipling's Verse*, p. 5) is contested by Peter Keating, who asserts that by the end of the century this use of a mixed form was already perceived as old fashioned. Keating considers that what Kipling did was develop it, and make it a distinctive part of his work (Keating, pp. 26-7).

Chapter Two

Issues in Translation (1)

1. the context of translation: factors in translation publishing

What gets published in translation is not a matter of accident, depending completely on haphazard factors. The publishing relationships between literatures in different languages, and the publishing profile of each national or linguistic community, result from a variety of factors and express themselves in several ways, notably in the range and quantity of works available in translation from and into the languages in question. Publishers, publishers' readers, authors or their agents or literary executors, translators, marketing strategies of publishing houses, international book fairs, the press, critics, the academic establishment, the interest shown in a written work by other media, notably television and the film industry, are amongst the major factors involved, to varying degrees of importance, in the commissioning and publication of translations nowadays. They all interpret, and simultaneously contribute to defining, the literary and ideological requirements of the host culture. The relative weight of each factor and element, their relevance to the process, their very participation in it, varies to some extent from case to case, and also historically.

A case from the past that can be cited to illustrate the complex nature of the publication of translations is that of Kipling's friend Rider Haggard and the career of his novel *King Solomon's Mines* in Portugal. This author has found a place of sorts in English literature in Portuguese, by virtue of his novel having been taken up by a major Portuguese novelist of the nineteenth century, Eça de Queiroz. The novel, translated/adapted by Eça de Queiroz, was first serialised in the *Revista de Portugal* (1889-1890) and it appeared in book form in 1891,

published by Queiroz's Oporto publisher, Chardron. In a novel by the same author, *A Ilustre Casa de Ramires*, the eponymous character is reading *As Minas de Salomão*, in what may have been an early instance of self-advertising. Eça was well acquainted with English literature, and among his reasons for selecting this novel may have been his awareness that the adventure novel was a potentially popular genre, little cultivated in Portugal, and that the African setting of *King Solomon's Mines* was of topical interest for his readers in the late nineteenth century.

As a consequence of a combination of these identifiable factors and of other incidental ones, the group of texts from a national literature in translation has valuations, inclusions and omissions unmatched in the originating literature. In some cases, these deviations take extreme forms, as is arguably the case with Portuguese literature in English translation, which appears in a distorted shape that does not mirror it in its native context, and even then is visible only to a very select English-speaking public. Some of the asymmetries between national canons and what is published in translation are striking. In particular cases, one author may acquire a status in another literary context not enjoyed in his original culture. Discussing one type of transfiguration of texts, their magnification, as a subtle form of treason, George Steiner lists some of the motives that this betrayal can arise from, ranging from personal circumstances of the translator to the literary or social conditions in which the translation appears. The case already mentioned of Rider Haggard's *King Solomon Mines* exemplifies a combination of some of these motives. The translator, 'overparted' for the task (and, significantly, there is doubt as to whether or not Eça de Queiroz did the actual translation or simply rewrote a draft translation previously made by another person) 'feeds on the original for his own increase'¹ and thus contributes to defining the author differently from his profile in the source literature. The translated novel, *As Minas de Salomão*, occupies an ill-defined position in the *oeuvre* of Eça de Queiroz, halfway between an

¹ *After Babel: Aspects of Language and Translation* (London: Oxford University Press, 1975), p. 40. Hereafter cited as *After Babel*.

original work and an adaptation, but tending to be perceived by the public as the former. In this instance, the author, Rider Haggard, instead of becoming part of English literature in Portuguese translation, was effaced by the agency of his introducer into Portugal. But even leaving aside considerations of the service or disservice done to a particular work by a particular translator, an author may (often does) acquire a different identity from the one that he has in the source culture, as a result of the specific combination of factors operative in the selection of his works for translation and publication in another language, and the circumstances in which they appear. The case of Kipling in Portuguese translation, to be discussed presently, will illustrate the importance of these contextual factors in the definition of an author's profile.

2. children's literature in translation in Portugal

facts and figures

Eça de Queiroz was well aware of the gaps in the publishing scene in his native country. As Portuguese consul in Bristol between 1874 and 1878, he could not fail to note the situation of children's literature in Britain at the time and to contrast it with the Portuguese case. In one of his letters to the Brazilian newspaper *Gazeta de Notícias*, published between 1877 and 1882 and collected in *Cartas de Inglaterra*, he comments:

Em Inglaterra existe uma verdadeira literatura para crianças, que tem os seus clássicos e os seus inovadores, um movimento e um mercado, editores e génios — em nada inferior à nossa literatura de homens sisudos. [...]

Não sei se no Brasil existe isto. Em Portugal, nem em tal jamais se ouviu falar. Aparece uma ou outra dessas edições de luxo, de Paris [...] e que constituem ornatos de sala. A França possui também uma literatura infantil tão rica e útil como a de Inglaterra: mas essa Portugal não a importa: livros para completar a mobília, sim; para educar o espírito, não. [...]

Pois bem: eu tenho a certeza que uma tal literatura infantil penetraria facilmente nos nossos costumes domésticos e teria uma venda proveitosa. Muitas senhoras inteligentes e pobres se poderiam empregar em escrever essas fáceis histórias . . .²

² *Cartas de Inglaterra; Crónicas de Londres* (Lisboa: Livros do Brasil, no date), pp. 51-54.

[In England there is a real literature for children, which has its classics and its innovators, a movement and a market, publishers and geniuses — in no respect inferior to our own literature of serious men [...]]

I do not know if this exists in Brazil. In Portugal, such a thing has never even been heard of. There arrives the occasional luxury edition from Paris [...] which is but a parlour ornament. France possesses a children's literature as rich and useful as England's; but this literature, Portugal does not import: books to adorn the furniture, yes; to educate the spirit, no.[...]

I am sure that such a children's literature could easily be incorporated in our domestic habits and would have a profitable sale. Many intelligent, impoverished ladies could employ themselves in writing these simple stories . . .]

It can be said without risk of exaggeration that Eça's words no longer apply to the situation that obtains today. Children's literature in Portugal is, in relative terms, a flourishing section of the publishing industry. A look at the publishing figures for 1986 and 1996 gives an indication of the trend in this area.³ In the category *Livros Infantis/Juvenis*, ('Children's/Teenager's Books') 612 titles were published in 1987, while in 1996 there were 1,226. The total number of printed copies was 1,945,500 in 1986, against 4,504,234 in 1996. The sales-total of titles in this category for 1987 and 1996 was, respectively, 2,990,224 and 3,684,200, excluding comics. These figures may give the false impression that there has been a steady increase in the number of titles published and books sold. In fact, the situation in the intervening ten years has had its ups and downs. However, when compared with the figures for *Literatura Geral* ('General Literature'), a category which encompasses all areas of literature in all genres, these figures significantly support my contention that children's literature is currently experiencing, in relative terms, something of a boom in Portugal. *Literatura Geral* had 2,139 titles published in 1996, and a sale total of 2,268,143, that is, an average of 1,000 copies per new title. If we calculate the average of books sold in relation to number of titles published in the category *Livros Infantis/Juvenis*, we will see that there is an average of

³ I would like to thank Mr. José Oliveira of the Lisbon publishers Caminho, for giving me access to these figures, compiled by him from data supplied by the Associação Portuguesa de Editores e Livreiros (The Portuguese Association of Publishers and Booksellers).

3,000 copies per title sold. The books sold in any one year are not of course exclusively of titles published in the same year. This calculation is only meant to give an idea of the trend in the two fields.

Alongside a number of successful home-produced titles, there is a considerable demand for children's books in translation. This is not surprising if we consider that titles in translation occupy a substantial proportion of the Portuguese publishing market. The rate of translation into Portuguese in 1991 was 44%, the highest of all the twelve EEC countries. But it can also be explained through the more generally applicable rule that when a text belongs to a nationally or internationally prestigious and/or popular genre, its chances of being published in translation increase significantly. Examples of this effect include genres such as thrillers and detective stories, as well as children's books. *Miss Smilla's Feeling for Snow*, by the Danish author Peter Hoeg, is a recent instance of a not very frequently translated literature producing an international bestseller. Another would be *Sophie's World*, a book about Philosophy for young people.⁴ Children's literature is a thriving area of literature in translation.

⁴ One other instance of how the high profile of a genre helps decide the translatability of a work is *Os Lusíadas*, the Portuguese sixteenth-century epic. The poem has had several translations into other languages over the centuries. In English it has had ten translations of the complete text, the most recent in 1997. This is manifestly disproportionate to the total amount of Portuguese texts in translation. The poem's position in the canon of Portuguese literature has also in some measure contributed to its circulation in other languages. As Oswald Crawford says in a review of Sir Richard Burton's translation of the epic, 'The attitude of the intelligent foreign critic has mostly been, "It must be good, for the Portuguese say so, and they ought to know."' (Oswald Crawford, in *Academy* 25 June 1881, quoted in Fawn M. Brodie, *The Devil Drives: A Life of Sir Richard Burton* (Harmondsworth: Penguin, 1971; first publ. 1967), p. 355). But its success as an instance of a classical genre — acclaimed by international practitioners of the genre and by scholars and literati in successive generations —, as well as the relevance of its message to different historical periods (it has been considered 'the first epic poem which in its grandeur and its universality speaks for the modern world' (C. M. Bowra, *From Virgil to Milton* (London: MacMillan, 1945), p. 86)) also account for its translation potential. This said, the Portuguese epic has never acquired the status of a widely known classic in English translation. George Steiner believes that the untimely death of Roy Campbell, who had intended to translate *Os Lusíadas*, may have deprived the work of a chance of recent wider dissemination (*No Passion Spent: Essays 1978-1995* (London: Faber and Faber, 1996), p. 153). Hereafter cited as *No Passion Spent*.

Kipling in Portuguese translation

In the publishing context of contemporary Portugal, Kipling is known as a children's author. A search carried out in the catalogue of the Portuguese National Library (which encompasses all existing books in libraries all over Portugal), and in the Publishers Association catalogue, (*Livros Disponíveis 1993 - Associação Portuguesa de Editores e Livreiros*) shows that this author's *oeuvre* is represented in translation almost exclusively by books for children. Not surprisingly, in Portugal as elsewhere, the JB's have been appropriated by the Walt Disney organisation. In book form, they offer two versions of the JB's, one of them attributed to 'Various' authors (!), the other to Walt Disney; and one colouring book. Editions by other publishers comprise: an illustrated JB (*O Livro da Selva*), two illustrated 2nd JB (*Segundo Livro da Selva*), one of *Kim*, three of *Captains Courageous* (the earliest one entitled in Portuguese *Lobos do Mar*, in a translation by a distinguished thinker and man of letters, António Sérgio, published in the mid-thirties and reissued in 1988 and 1993; and two adaptations under the title *Capitães Corajosos* in two different editions); the most recent work of Kipling's in Portuguese translation is JSS, published in 1994 under the title *Histórias Assim*, in a translation by Manuel Alberto.

This concentration on the translation of Kipling's writing for children to the exclusion of his other work results in a different perspective on the author in Portugal from that which obtains in his home culture. His status within the literary context of his cultural community is not matched in the target culture. Although in Britain Kipling may now be perceived by the general public as predominantly a children's author (and this may somewhat condition his international perception), his adult fiction and poetry is also still available among general readers, and read. Indeed *If* continues to be one of the most popular poems in the English language and it was used to great and paradoxical effect at the close of the Football World Cup 98 as the BBC sound track to juxtaposed images of muddied footballers scoring and defending goals, showing

intense emotion, hugging one another, in tears, in pain, in ecstasy, losing their heads while all about them the crowds also lost theirs and cheered, chanted, and wept. In Portugal, meanwhile, the only acknowledgement that Kipling is also a writer in genres other than children's fiction takes the form of a slim volume containing the translation of 'The Man Who Would Be King', entitled *O homem que queria ser rei*, first published in 1940 and reprinted in 1993; some poems in a recent collection of poetry, alongside poems by, improbably, Khalil Gibran and Charles Baudelaire; *Soldiers Three*, published in 1949 as *Três como tantos*. And, more recently, *Três contos da Índia*, containing three of his short stories with Indian settings.⁵

If the recent *Histórias Assim* is anything to go by, Kipling does not fare very well even as a children's author in Portuguese translation. The words of Sneer in Sheridan's attack on plagiarism in *The Critic* ('Not a translation — only taken from the French')⁶ could aptly be applied to it. This is the more surprising when we consider the role and status of the English language today.

Discussing the political and social aspects of the current conditions of transfer between languages, George Steiner comments:

Today, the phrase *lingua franca* enshrines ironically the spent claims of ecumenical sovereignty of Latin and of French. For even at the height of their dissemination, of their legislative, ecclesiastical or pedagogic primacy, neither Latinity nor Gallicism came anywhere near the status of a true 'world language'. It is this status which English and American English are now rapidly attaining. (*No Passion Spent*, p. 196)

English now functions as the privileged medium in which readers from other languages can gain access to works originally written in a third language; and these same works are more likely to be published in other languages if they have passed the test of being chosen for translation in English. As George Steiner puts it, 'to go untranslated, and specifically, untranslated into English and/or American English, is to run the risk of oblivion'. (*No Passion Spent*, p.

⁵ My translation of *The Eye of Allah* is due to be published soon.

⁶ *The Critics*, ed. by David Crane (London and New York: A&C Black and W W Norton, 1989) p. 13, (I, i, lines 130-131).

197) Often, indeed, these texts are translated into other languages *via* the English version, without reference to their original tongue. This role of a major intermediary between cultures used to be played by French. Kipling reflects this situation in *Stalky and Co.* when Beetle is given the run of the Head's 'brown-bound, tobacco-scented library', where he finds, amongst other books, 'French translations of Muscovite authors called Pushkin and Lermontoff' (*The Complete Stalky & Co.*, p. 259). Portugal was no exception in this looking to France for models and for access to other cultures. This influence of French culture in nineteenth-century Portugal was so pervasive that Eça de Queiroz, who commented on it in several of his novels and shorter pieces, could define Portugal as 'a country translated from the French in vernacular'; this definition not having met with approval, he changed it to 'a country translated from the French in slang'.

However, this situation has now changed radically. English has been, since World War II, the most translated language worldwide, a fact that the figures for 1982, 1983 and 1984 document.⁷ The gap between the number of books translated from the English language and that of translations from the second most translated language is very wide: in 1984, for example, there were 22,724 translations from English into other languages, in contrast with only 4,422 from French. While Portugal still relies to a large extent on an intermediary language for translations of works originally written in 'minority languages', that intermediary is, more and more frequently, English, and translation of an English text via the French is now quite unusual.

Nevertheless, this is precisely what has happened in the published Portuguese translation of JSS, *Histórias Assim*. Traces of its intermediary source have been left all over the text. There are, for example, words in French in the Portuguese edition which do not appear in the original text. The 'Middle God Nquing' becomes in the Portuguese edition the *Moyen Dieu Nquing*, the 'Big

⁷ C. B. Grannis, 'Balancing the Books, 1990', *Publishers Weekly*, 5 July, pp. 21-23, cited in Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: a History of Translation* (London and New York: Routledge, 1995), p. 14.

God Nqong' is the *Grand Deus Nqong*, in a mixture of French and Portuguese. 'Old Man Kangaroo' becomes *Pequeno Pai Canguru* which is a literal translation of the French rendering of 'old man', *Petit Père*, but it is not idiomatic Portuguese: the family tie used in this case is 'uncle' (and not *pequeno tio*, but the diminutive *tiozinho*). The translated text is strewn with a number of gallicisms, which it is unlikely the translator will, on the strength of this one attempt, be able to naturalize into Portuguese: *meus bravos* (p. 51), the reflexive *repousar-se* (p. 59), *É magnífico* (p. 95), *Zut* (p. 100). Furthermore, this is a drastically edited version of JSS. All the poems of the original have been omitted, as well as the list of the alphabet in the story 'How the Alphabet Was Made'. Probably not by coincidence, the same happens in the French edition. More difficult to understand is why one of the original twelve stories ('How the Camel Got his Hump') has been left out. Difficult, that is, until one discovers that the story, included in the Gallimard edition of 1987, was absent from the 1961 edition, in all likelihood the one 'consulted' by the Portuguese translator.⁸ The text in the map of the Armadilloes story has not been translated, unwittingly making the illustration appropriately cryptic for a Portuguese readership. Whole sentences have been omitted. And details such as that the letter B in Alphabet should be represented by an animal whose name in Portuguese begins by that same letter have gone unnoticed. While it is deplorable that this translator should follow the Queen of Hearts' advice and speak in French when he cannot think of the Portuguese for a thing, this is only one of the many ways in which the book has been 'traduced'. The translator has, to borrow George Steiner's

⁸ The French editor explains thus the omission of the story in previous editions and its inclusion in the present one: 'Les premiers traducteurs de Kipling avaient jugé intraduisible *Le Chameau et sa bosse*, une des douze nouvelles qui composaient l'édition originale de ce livre. Le langage d'aujourd'hui permet mieux cette traduction qui reposait sur un jeu de mots.' [The first translators had judged 'How the Camel Got his Hump', one of the twelve stories of the original edition of this book, untranslatable. Modern idiom makes possible this translation that relied on wordplay.] The expletive used by the Camel in the French translation is *Bof!*, while the word for 'hump' is *bosse*. (The first translators of JSS into French were Robert d'Humières and Louis Fabulet. This team were also responsible for the translation of JB, published in Paris in 1899. Robert d'Humières, a former army man who later devoted himself to literature, knew Kipling personally, and reproduced the author's letter to him of 7 August 1904 (in *Letters of Kipling*, pp. 157-159) in his *Through Isle and Empire*, of 1905).

description of betrayal by diminution, ‘levelled, simplified, abrogated, mistaken, cheapened the original. He has exposed it to the public in a stripped, bent form’ (*No Passion Spent*, p. 201). The likeliest explanation of this may lie in the translator’s lack of professionalism or competence in this instance, alongside the publisher’s lack of interest in the process. However, it cannot be dismissed as an unfortunate accident in the history of translation into Portuguese. It is symptomatic of a more far-reaching and common problem that affects children’s literature. Its special status as, even more than other types of literature, a ‘consumer good’, authorizes a higher degree of unacknowledged adaptation of the text and slack translation and publishing practices.

3. the roles and functions of translations and translators

the translator as visible interpreter

This hasty and careless translation is an example, unfortunately not rare, of how translation of children’s literature can and does mirror problems of the category itself. It reproduces the stereotype of children’s literature as work written (translated) by those who cannot write (translate) any better for those who cannot read any better (not at all in the original language). On the contrary, ~~the~~ translating of children’s literature should be approached with more care if for no other reason than because its primary target public is unlikely to be able to access the text in its original before it moves beyond the age group for which the work is initially intended. In fact, children’s literature in translation provides the best possible demonstration of the importance of the role of the translator and of translation in bringing together a text and its reader. For the translator is, in the particular case of children’s literature, a crucial mediator between the text and its audience, an audience that lacks the tools and abilities to engage in comparative readings, but is, in Kipling’s words ‘a People a good deal more important and discriminating — a peculiar People with the strongest views on

what they like and dislike.’⁹ This gives the translator added duties and responsibilities towards the text and the readers.

The position of the translator of children’s literature arguably represents, in a heightened form, the quandary of the translator in general: to be simultaneously a specially empowered reader and an unauthorized and unauthoritative author tied to a contract with many, and demanding, duty clauses and few prerogatives. Translation is understanding, and before translators can hope to incorporate their text in the receptor’s culture, they need to have chosen the text, trusted it, in order to be able to go into it and extract as much as it will yield or they are able to get from it to the best of their abilities. This encompassing view of translation as a fourfold hermeneutic motion, advocated by Steiner, proceeding from trust through incursion and extraction, to incorporation, is one which I find very illuminating, both as a description of the activity and as a general outline of the translator’s task. Furthermore, it reformulates the pervasive issue of faithfulness in terms that help to clear away some of the notorious ambiguity that tends to permeate its discussion, by pointing to the contingent nature of the distinction between literalness, paraphrase and imitation, and by defending translation as the (Aristotelian) discourse which signifies because it interprets:

This view of translation as a hermeneutic of trust ("élancement"), of penetration, of embodiment and of restitution will allow us to overcome the sterile triadic model which has dominated the history and theory of the subject. The perennial distinction between literalism, paraphrase and free imitation, turns out to be wholly contingent. It has no precision or philosophic basis. It overlooks the key fact that a fourfold *hermeneia*, Aristotle’s term for discourse which signifies because it interprets, is conceptually and practically inherent in even the rudiments of translation. (*After Babel*, p. 303)

⁹ In a letter of 21 February 1892 to Mary Maples Dodge. The context of these words, and the biblical allusion (I Peter 2:9) contained in the expression ‘a peculiar People’, show how seriously Kipling regarded writing for children: ‘If I thought for a minute that it was a Wee Willie Winkie audience I’d wave a slick pen in the air and address it at once; but I know its (sic) a People a good deal more discriminating — a peculiar People with the strongest views on what they like and dislike and I shall probably have to make three or four false starts before I can even get the key I hope to start on.’ (*Letters of Kipling*, vol. ii, p. 49). In his autobiography, describing the workings of his Daemon, Kipling gives instances of these ‘false starts’. (SM, p. 157)

Reviewing the second edition of *After Babel*, Stuart Gillespie draws attention to the fact that the ‘acerbity’ that this important study continues to arouse might be due as much to irritation with the manner as to disagreement with the content. The reviewer locates the relevance of Steiner’s study in its ‘generalist’ stance and adds:

Its most important contribution to literary studies is its humane endeavour to see translation as a continuum of phenomena potentially including everything from the act of reading in one's own language, to the ‘permutation of canonic features’ (p. 472) which occurs when a writer operates within a given genre, to the processes at play in the work of a Pope or a Pound in full-dress translations or imitations.¹⁰

Steiner’s broad conception of translation does not preclude awareness of the specificity of the problems arising from interlingual translation. In my opinion, it is both empowering for the translator and enabling for the translation critic and student. Steiner conceives of interpretation as that which ‘gives language life beyond the moment and place of immediate utterance or transcription’. The translator is an interpreter, in the sense that the word has in French: s/he is simultaneously an actor, a performer, and a critic of the work s/he translates.

The visibility of the translator is enhanced, thus redressing the balance of a common situation, in which the translator is simultaneously relegated to effacement and required to deploy extraordinary powers of communication with the source author. In an article discussing the possibility of translation and its status in English culture, Susan Bassnett comments on the fact that those translations that have been successful tend to be perceived as not translations at all. She asks how many of us pause to reflect on the fact that we can only access certain authors through translation, and how many translators we can name.

There are well-known instances of high praise of translators. But, more often, readers of translations do not acknowledge the person who has made

¹⁰ *Translation and Literature*, vol. 4, part I (1995), 106-111, (p.110).

them feel 'like some watcher of the skies/when a new planet swims into his ken'. The answer given by Susan Bassnett to the almost rhetorical questions she asks brings out the relative invisibility of the activity and of its practitioners:

When we say, we have read *Madame Bovary* or *War and Peace* or Heidegger or Sartre or Kant or Hegel or Marx, what that statement conceals is that we have read them in translation, i.e., we have read the work of a skilled translator who has given us his or her version of whatever he or she thought the source text was saying.

It is sometimes assumed that translation is a 'transparent' activity. Translators, the lay person assumes, pick up a dictionary and translate — just like that. They give us whatever is there in the other language. So Dostoevski in Russian is the same as Dostoevski in English, because the translator makes it the same. But [...] translation is anything but transparent. Translators employ all kinds of strategies in their rendering of a text into another language for another, completely different set of readers.¹¹

translation as approximation

Neither Susan Bassnett nor George Steiner argues the impossibility of translation or its dissolution in a continuum of communication — which would at a single stroke restore the translators' inadequacy and their invisibility. Nor are they defending adaptation as the only possible strategy for communicating interlingually. Instead, they are asserting that abstract notions of equivalence between different codes are impossible to sustain in principle, and that it is unfair to pretend to judge translation on contradictory criteria which its nature prevents it from complying with. Literalism, paraphrase, imitation are not decreasing levels of faithfulness. For one thing, literalism, conceived as word-by-word transliteration, is little more than a tool for lexical improvement of the student engaged in it, or a source of amusing translationese in tourist brochures.¹² It ignores all sorts of verbal and extra-verbal factors which condition, or prevent, word-for-word equivalence. This is shown at its most obvious in metaphorical language — on the other side of the fence in Portugal,

¹¹ 'The Translation of Literature', *The Linguist*, 36 no.2 (1997), 38-41 (p. 40).

¹² Steiner grants literalism, 'rigorously conceived', the highest possible status: '... it [literalism] embodies that totality of understanding and reproduction, that utter transparency between languages which is empirically unattainable and whose attainment would signal a return to the Adamic unison of human speech.' (*After Babel*, p. 308) But he does concede that historically, in practice, literalism is a crude device, making congruence between literalness and understanding statistically improbable.

what concerns the Joneses (who remain plain 'neighbours') is not the greenness of grass; what they covet are plumper hens. And the choice of terms of comparison (grass and hens) gives an interesting clue to the parameters in which envy operates in both cultures

It can be argued that a certain amount of word-for-word translation between languages and literatures is one of the most important sources of linguistic and literary enrichment; Fernando Pessoa is a notable example of a poet whose English-influenced syntax yields strikingly original lines in Portuguese poetry. Imitation is at the base of most literary achievements of Western culture. The sonnet was the greener grass of the Italians before it became the plump hens of the poets of Renaissance Portugal; in today's terms, several sonnets by Camões would be considered faithful renditions in Portuguese of some of Petrarch's sonnets. On the other hand, all translation, all recreation of a discourse through a different code, in a different set of circumstances — reading, translating, reporting the words of another — requires a degree of paraphrase, and results in a text more or less close to the initial message, not the text itself. Therefore, I conceive of translation as approximation, both in the sense that it aims to bring closer, and that it is not exact, it rather hovers in the vicinity of the source text. As the distinguished translator from the Portuguese Gregory Rabassa says:

Wishful thinking and early training in arithmetic have convinced a majority of people that there are such things as equals in the world. A more severe examination of comparisons, however, will quickly show us that all objects, alive or otherwise, are thoroughly individual in spite of close resemblances. [...] Indeed, mathematicians today are more cautious than their forebears and more often than not say 'approaches' rather than 'equals'. In this sense, then, a translation can never equal the original; it can approach it, and its quality can be judged as to accuracy by how close it gets.¹³

¹³ Gregory Rabassa, 'No Two Snowflakes Are Alike: Translation as Metaphor', in *The Craft of Translation*, ed. by John Biguenet and Rainer Schulte (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989), pp. 1-12 (p. 1).

The translator has to accept this misery and splendour of the task. The reader, on the other hand, needs to accept that a translation is a personal close reading of the text by the translator, with all the consequences that this entails.

relationship of source text and translation

However, the acceptance of a translated text as an interpretation, an approximation performed by a real individual, is far from common.

The professional critical reading of a translation is often performed by someone who does not need the translation to gain access to the original, and is therefore placed in a privileged position to compare the text and its rewriting in translation. However, what this type of assessment often does is contrast two possibly conflicting interpretations of the source text, that of the critic and that of the translator. It is often equally the site of a confrontation between diverging, or even incompatible, translation theories. That said, a critical assessment of the quality of a translation very frequently concentrates on the same issues that the general public would raise if asked to reflect upon the text just read. The reader unacquainted with the language of the original and not professionally interested in translation issues *per se* will be mostly concerned with the 'readability', the 'naturalness' of the text in translation. A seamless text, one which shows that the translator has succeeded in minimizing the gap and integrating the foreign work into a national literary tradition, by appropriating what the target culture is ready to accept and discarding whatever is too discordant - such a text will be considered a desirable achievement, because it enables the reader to access the foreign culture while remaining comfortably ensconced in his/her own. This type of translation has historically tended to be perceived as desirable, and not exclusively by a public with no access to the source text.

Whatever the type of translation in question, what often fails to be acknowledged is that both the specialist and the general public do not have access to *the* text through the mediation of a translator, they have before them

an interpretation of the text. This translation activates the potential of the text in another language, for a different set of readers. However, the closeness or distance between text and translation are not measurable in absolute terms, as Gregory Rabassa's words would seem to imply. All the factors that condition the translation are also operational at the moment of the critical reception of the text. What one period or one translator makes of a text is not henceforth set in stone, although it may in time become, in its turn, an ineradicable presence in literature in translation. Chapman's rendition of Homer, from the second decade of the seventeenth century, was, two centuries later, still very much in the firmament of a reader like Keats. However, even in a relatively short time span, works can undergo several translations. *Captains Courageous*, translated in the thirties by António Sérgio, has been retranslated and even its title has been changed. But the Sérgio translation has also recently been reissued. Instances of the multiplication of translations of the same work over time and the accessibility and validity of more than one translation of the same work at any one time are not rare. This state of affairs can be enlisted as a powerful supporting argument for the frequently posited uniqueness of the original and derivative nature of translation. A translated text appears to be an unstable one — more so than the source text. Simultaneously, the idea of some kind of hegemonic original¹⁴ and one's strong sense of authorial ownership incline us to view an 'original' text as *just so* for evermore, and to proceed on the assumption that the source language text is an entity without precedents and that it remains untouched, fixed throughout its existence in time. However, interlingual translation only replicates in a heightened form what the 'original' undergoes in its own language. The tales of JSS are a creative reworking of a multitude of preceding texts, as I hope to have shown in my Introduction, and they have been 'translated' intralingually into annotated editions, simplified versions, versions with new illustrations; they have been transmuted (to use

¹⁴ I am using here Susan Bassnett's terms, in *Essays on Literary Translation* (Clevedon: Multilingual Matters, 1998).

Jakobson's terminology)¹⁵ into audiotapes, cartoons and animated films.¹⁶ The stories need to be re-read in radically different ways, if they are to survive.

To see translation as a set of textual practices conditioned by the combination of a specific agenda and a particular hermeneutic treatment of a text results in a redefinition of the dynamic relationships between original and translation — a never-ending task in Translation Studies. The reflections on the issues raised by my translation of JSS that follow are both a consequence of, and an argument for, such a view of translation.

¹⁵ 'On Linguistic Aspects of Translation', in *Theories of Translation: an Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, ed. by Rainer Schulte and John Biguenet (Chicago and London: University of Chicago Press, 1992), pp. 144-151. Further references to this collection of essays are given as *Theories of Translation*.

¹⁶ Elton John's film company Rocket Pictures has struck a deal with Walt Disney feature animation and the *Just So Stories* are their first joint venture. According to the *Daily Telegraph* of 16 May 1998, quoted in a letter in the *Kipling Journal* (September 1998), 'strands from all the stories will be woven into a single narrative'.

Chapter Three

Issues in Translation (2)

1. foreword

In the discussion that follows of a sample of textbound translation issues raised by my translation of JSS I shall proceed on the basis of a distinction between, on the one hand, problems derived from culture-specific differences and, on the other, problems resulting from differences in the structures of the two languages. The discussion of the problems encountered is thus organized in two general sections, further subdivided in subsections.

The basis for this distinction, although useful for purposes of clarity of exposition, is essentially only tenable in theory. Both sets of problems ultimately reveal that language shapes and is shaped by culture and, therefore, the two sections overlap frequently, and the same segment of text will appear under different headings. In fact, the use of this distinction as a working tool will, incidentally, underline its limitations in translation practice.¹

¹ I have found two works particularly useful as models of textual analysis for the purpose of translation: Eugene A. Nida and Charles R. Taber, *The Theory and Practice of Translation* (Leiden: E.J. Brill, for the United Bible Societies, 1969) and Christiane Nord, *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, trans. from the German by Christiane Nord and Penelope Sparrow (Amsterdam: Atlanta, GA 1991). Nida and Taber's study sets out to highlight the problems encountered in the translation of the Bible and suggests methods and strategies for dealing with them, in a perspective on translation based on the concept of dynamic equivalence between languages. Christiane Nord's book is informed by a functional approach to translation, based on the *scopos* theory of Reiss and Vermeer. It has an ambitious aim: to submit to students of translation and to translators a model of translation-oriented text analysis 'general enough to be applicable to any text' and 'specific enough to take account of as many universal translation problems as possible' (p. 2). Although I do not subscribe to all the views defended in these two studies, they have suggested to me profitable avenues of textual analysis and fruitful ways of applying that analysis to translation practice.

2. translation problems: cultural

2.1. the text world and its material, social and ideological culture

In her defence of a functional approach to the translation of literary texts, Christiane Nord² discusses the assumption that the target receivers should understand the text world of the translation in the same way as the source receivers understand the text world of the original. She concedes that this requirement can only be fulfilled when the text world is at an equal distance from both the source and the target cultures; and she does not fail to note that this is, in any case, a 'rather illusory ideal', and that its desirability depends on the intended function and effect of the text. She posits three kinds of cultural distance:

— The text world corresponds to the source culture reality³ but is not known to target receivers.

— The text world does not correspond to the source culture reality, in which case the explicit descriptions included in the source text would also serve the target text receivers. A special case noted is that of a text which would claim to describe the target culture.

— A third possibility is that the text world is 'deculturalized' by explicit references to another, unspecific time and/or place, for example, 'Once upon a time in a far-away land'.

This analysis, however, does not encompass all possible scenarios.

For the first kind of cultural distance, for instance, it is possible to conceive of varying degrees of familiarity on the part of the hypothetical target text receivers, with the source text world. Many non-English speaking readers of texts translated from English-language cultures have some sort of acquaintance

² *Translating as a Purposeful Activity: Functional Approaches Explained* (Manchester: St. Jerome Publishing, 1997), pp. 81-103.

³ I interpret Nord's use of the rather problematic concept of 'correspondance to reality' here as referring to the discrepancy or coincidence between the world described in the text and the conditions obtaining at the moment of reception of the text.

with the source culture, ranging from very high to moderate or low. I would hazard a guess that very few, if any, consumers of English texts in translation in Portugal are in a situation of complete unfamiliarity with the source culture. Instead of making the task of translation easier, this actually presents problems for the translator, since it involves determining the degree of explicitness required. Gauging this degree is not infrequently complicated by the degree of the translator's own acquaintance with the source culture.

In the second situation described by Christiane Nord, another particular instance not covered in the author's discussion is one which I shall address in my second section, namely that of a text world which stands at a different distance from each of the two cultures involved. The familiarity or unfamiliarity of a third culture is not an invariable factor.

In the third kind of cultural distance, one clarification needs to be made, namely that these generalizing conventions can be, and often are, culture-specific and not blanket ones.

proper names

Nevertheless, with the alterations introduced here, Christianne Nord's approach can usefully be applied when addressing specific problems of translation such as, for example, those posed by proper names. These can, generally speaking, be handled in several ways, depending on a variety of factors, such as their function in the text, the effect intended, or the conventions of the target language in respect of foreign names. They may be retained in their original form, translated literally, or adapted. All of these options have been used in this translation.

I have left proper names in their original form when they function as national identity markers. In Whale, the sailor Henry Albert Bivvens wants to return to his 'natal-shores' and the 'white-cliffs-of-Albion'. If he were to become *Henrique Alberto*, the character's request would have to be reformulated into a Portuguese context. Such tampering with the identity of the

character could be misinterpreted as indicating that the English writer had framed the story in a Portuguese setting. This is obviously unwarranted by the original text. In Leopard, the baboon is called 'Baviaan'. This proper name is in fact the common name for 'baboon' in Afrikaans, appropriate to the South African setting of the story. Again, a translation into Portuguese would confuse the perception of the geographical background. Moreover, in both these cases, effacing traces of deeply native aspects of one cultural setting and replacing them by a counterpart in the target culture would go against the spirit of a collection of stories which dwells on and delights in the variety of different countries, with their attendant landscapes, fauna and flora, names and customs.

In the same story, the Ethiopian is identified as 'Sambo'. Lisa Lewis has suggested that the name comes from Helen Bannerman's *Little Black Sambo* (1899). However, the term, borrowed from the Portuguese, was in use as a general nickname for a Negro as early as 1860. It is no longer currently used. Although the word, with the same spelling, appears in the Portuguese dictionary as the description of a mulatto, it is similarly no longer in common use in Portugal. An equivalent, with the same pejorative connotation, but brought up to date would be, for example, *escarumba*. I have chosen to keep the original name in the translation (or transliterate it, which amounts to the same thing, in view of the origin of the word). In that way, the name of the Ethiopian is as devoid of wider connotations and, despite its Portuguese origin, nearly as foreign-looking to a Portuguese readership as, for example, 'Bivvens'. Thus, what gets lost in not translating had already been lost in the source language — and, furthermore, can even be considered a gain, in view of its racially offensive content nowadays.

I have translated literally, or nearly so, when proper names carry a meaning relevant to the plot in the English text. For example, it seems appropriate to translate the Whale's name as *Sorridente*, since the name used in the original, 'Smiler', conveys a specific meaning that contradicts what we know of the Whale's character, to comic effect. Incidentally, the potential danger of adding

an apparently explicatory element to a literal translation is well illustrated by Manuel Alberto's version of the name, *Senhora do Sorriso*. The inclusion of the term of address *Senhora* ('Mrs.', but also 'Lady') may have been motivated by the desire to stress the seniority of the Whale. However, by inescapable association in Portuguese, this option inadvertently introduces into the story an incongruous Marian reference. I suspect that his main reason for adopting this solution is that the French translators translated 'Smiler' as *Mme du Sourire*.

The third category employed in my translation is that of adaptation. This strategy is adopted when names of characters are made up in the source language and do not carry an undesirable or incongruent connotation in English, but do so in Portuguese. In the case of the two giants that keep the Equator in order, in *Whale*, 'Moar' and 'Koar', my main reason for altering them was that the endings of the two names suggest a verbal infinitive in Portuguese, an unlikely form for a proper name. Moreover, there is an unwarranted meaning suggested by the sound of 'Koar' in Portuguese, 'to strain a liquid' (*coar*). Completely different names had to be devised for the giants, *Mor* and *Maior*; both mean 'bigger', but the former is only used as either a prefix or a suffix. On the other hand, the name of the little fish, 'Pingle', adapts well to the near-homophonous Portuguese *Pingo*, meaning 'drop', a word also used in the expression *pingo de gente*, which means 'small person, child'.

implied receptor's profile

Another category of terms which calls for special consideration is that inherent in the implied receiver's profile. Although it raises few problems of cultural untranslatability in this particular case, the general, wider import of these problems makes them worthy of consideration.

The relationship in which the language and the world described in a text stand to their cultural background and to their primary receivers is not a fixed one. The changing contexts of readers affect that relation. Consideration of factors such as these condition the pertinence to translation practice of the

concept of equivalence. Even a working notion such as equivalence of effect, dynamic equivalence, for functional purposes, as defined by Nida and Taber, still begs the question: which effect? It may be possible to gauge the effect intended by the author or located in the text with some degree of accuracy. But in the long run works take on a life of their own that is determined by the changing contexts in which they are read, as well as by their initially intended meanings. The same is true of the relationship between translated text and its target readership.

This envisaged readership, which I will call here the translatorial audience, following the model established by Rabinowitz's 'authorial audience', is defined for the particular translation and redefined with each new translation of the same text. For my translation of JSS, I consider the translatorial audience able to appreciate the type of implied audience profiled in the text, both child and adult, with its historical and cultural specificities. At the very least, these specificities are contextualized by the adult who reads the tales and unnoticed by his/her child listener, thus not substantially hindering appreciation of the text. I consider their very strangeness and quaintness, to which the adult may wish to draw the child's attention, an added element in the enjoyment of the text. This distance between the narrative audience and the translatorial audience gives the latter the opportunity to try on various postures, and to play at assuming identities that are not necessarily their own.

However, some neutralization of culture-specific elements is effected when the translatorial audience can not reasonably be expected to be able to conjure up the identity of the implied receptor presupposed by the text, without acquiring specialized knowledge that is beyond the demands made on them as receivers of a children's book.

One more radical application of adaptation occurs in the verses at the end of Crab. They include an inventory of shipping-lines familiar to the turn-of-the-century adult audience and accessible to the younger audience of the stories, as Kipling himself suggests, by encouraging the listener to turn to the shipping

news page of *The Times* and to the atlas for further enlightenment. But it is arguable that most of these names are no longer recognizable, not even by an older audience. Several options present themselves. The names of the shipping lines could be kept in their original versions. This documentary translation would preserve the foreignness of the original, to such an extent that the translated text would be virtually incomprehensible to the target receptor, who would not even have the benefit of recognising at least some of the names, as the source language reader might still do. Another option would be to go to a Portuguese newspaper contemporary with the text, and find the names of some shipping lines serving the same routes. This would certainly be historically apposite, and it would create an effect approaching that experienced by the target language readership — a vague recognition of the historicity of the reference for an adult audience, and incomprehension by a younger one. Yet another possibility is that of using the names of modern shipping lines. But both these last options, given the very different nature of the shipping trade in this container-ship age, and in particular the virtual demise of long-distance passenger sea transport, would be an essentially academic exercise, lacking the resonances of the original. So I have adopted a fourth option. While following the overall verse structure of quatrain and couplets, I have preserved the central concept of a listing, but instead of names of shipping companies I have chosen types of sea-going vessels. Thus the didactic intention embodied in the shipping companies's names and their related geographical locations is, at least in part, fulfilled by this vocabulary-expansion 'exercise'. I have retained the notion that certain types of vessel would not or should not sail in the area of the Pusat Tasek. Some of them are clearly inappropriate, being connected to specific routes. These include *cacilheiros*, ferry boats that cross the Tagus in the Lisbon area; and *rabelos*, boats that used to sail down the Douro carrying wine vessels. Others are chosen for their stylistic effects, including the alliteration of the sibilant sound in *E se um moliceiro andasse ao sargaço* and word-play based

on lists of apparent augmentatives, as in *Barca, barcaça e barcarola*, and *Galés, galeras e galeões*.

In the note to the poem at the end of *Crab*, the listener is referred to as a 'Steamer kiddy'. Steamers played a large part in Kipling's life at this time, since he sailed every winter to South Africa and back. During these voyages he worked at his writing. But he also found time to entertain the 'steamer kiddies' who were his fellow voyagers. Mrs Bambridge told Birkenhead that in the ship going down to South Africa, a circle of children 'would gather round Kipling in a quiet corner, while he told them the tales that afterwards became the *Just So Stories*'.⁴ So, not surprisingly, there are several references to steamers in the stories, as in the poems of *Whale*, of *Rhinoceros* ('Ever to go/In a P. and O'), and of *Armadilloes*, with its reference to great steamers that go weekly from Southampton to Rio. Since in *Crab* I have omitted, for reasons already advanced, specific references to shipping lines, I have substituted for 'steamer kiddy' the more general *criança da beira-mar* ('seaside child'), children that are familiar with life by the sea. In the other contexts I have preserved the original concept of steamer voyages. Although the modern listeners, in English or Portuguese speaking countries, are extremely unlikely to have shared the travelling experience of Kipling's primary audience, they may of course identify in their imagination with a vividly depicted situation, such as that evoked in the poem of *Whale*.

The world of the implied listener is a world of nurseries and nurses, carriages coming with visitors. It prevents immediate identification on the part of actual receivers. However, for the most part, it is a familiar one for consumers of a reasonably broad range of children's fiction, if not one personally experienced.

⁴ *Rudyard Kipling* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1978), p. 230.

2.2. the relation of the text to other texts: translation of literary allusion

When briefly taking stock of the vast terrain of 'partial transformation' located between 'translation proper' and the Jakobsonian concept of transmutation, Steiner unwittingly provides us with a catalogue of the devices employed by Kipling in the combination of layers in the stories: 'paraphrase, graphic illustration, pastiche, imitation, thematic variation, parody, citation in a supporting or undermining context, false attribution (accidental or deliberate), plagiarism, collage, and many others' (*After Babel*, p. 415). Steiner is obviously not referring to Kipling or JSS, but to a zone, 'which determines much of our sensibility and literacy' and is 'quite simply, the matrix of culture' (*ibid*); and he goes on to discuss and illustrate the question of the extent to which culture is the translation and rewording of previous meaning.

The 'previous meaning' that a text reworks and the way in which it organizes its transformation may create communication difficulties between cultures, and therefore for translation. The segments of a text affected by the gaps resulting from the way in which different cultures weave their net of references range from a single word to a substantial proportion of the text. For example, the apparent *non sequitur* to the *sloka* in Whale, 'For he was also a Hi-ber-ni-an', is related to the spelling of 'eating' ('ating'), which reproduces an Irish pronunciation of the word. This allusion is easy for the translator to overlook, and difficult to convey in translation. Defending the position that translation is not primarily about language, but that language, as an expression and a repository of culture, is one element in the cultural transfer known as translation, André Lefevere points to allusions as the real figure of undecidability, the real aporia of translation:

On the whole, most translators do not try to convey the literary allusions, except in an 'explanatory note'. Maybe because allusions point to the final, real aporia of translation, the real untranslatable, which does not reside in syntactic transfers or semantic constructions, but rather in the peculiar way in which cultures all develop their own 'shorthand', which is what allusions really are. A word or phrase can evoke a situation that is symbolic for an emotion or a state of affairs.

The translator can render the word or phrase and the corresponding state of affairs without much trouble. The link between the two, which is so intricately bound up with the foreign culture itself, is much harder to translate.⁵

In this particular instance, the literal translation of the phrase 'For he was also a Hi-ber-ni-an' would fail to establish the resonances that it has in the source language text. They transcend the mere explanation of an accent, and reaffirm the Mariner's characteristics by having recourse to a national stereotype, elsewhere endorsed by Kipling, that of the crafty Irishman. The recourse to an 'explanatory note' mentioned by André Lefevere as a last resort of translators faced with the impossibility of conveying an allusion is particularly out of place in a collection of children's stories. To keep the original identification of the Mariner's nationality without linking it to its internal justification would result in a real *non sequitur*. This is, contrary to what might be expected, a far from rare occurrence in translation. One other option would be to render the phrase by means of its regional 'counterpart' in Portuguese. However, this would mislead the readership into locating the situation in a Portuguese context, and contribute to the reinforcing of regional stereotypes, an enterprise of doubtful value. I have replaced it by a sentence, *Porque o Marinheiro também sabia falar em verso*, attributing to the Mariner an ability, that of being able to speak in verse, which the plot does not disallow.

Thematic biblical allusions, such as the ones in Whale and Butterfly, do not fall into the category of the 'real untranslatable' posited by Lefevere. Broadly speaking, such allusions have a similar degree of familiarity to the source language and the target language receptors. However, the 'vernacular translation of the Bible in Portugal does not have the same pervasiveness and

⁵ *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (London and New York: Routledge, 1992), p. 57. Kipling would probably endorse this view. In 'The Uses of Reading', a paper read at Wellington College in May 1912, he asserts that translation cannot 're-express an idea that has been perfectly set forth', because only in that tongue [Greek or Latin, in this case] is that idea expressed with absolute perfection. (*A Book of Words: Selections from Speeches and Addresses Delivered between 1906 and 1927* (London: Macmillan, 1928), p. 90). On the question of free translation, cf. the Stalky story 'Regulus', where the master warns that 'nothing comes to "about the same thing" with Horace', even in a free translation (*Stalky*, p. 163).

resonance as the Authorized Version in English culture, characteristics which can even allow for parody and irreverence among writers like Kipling. So, it is in the use of the biblical text as a source of idioms that the two cultures part ways. In Leopard, Kipling adds at the end of the story, as an afterthought: ‘Oh, now and then you will hear grown-ups say, “Can the Ethiopian change his skin or the Leopard his spots?” I don’t think even grown-ups would keep on saying such a silly thing if the Leopard and the Ethiopian hadn’t done it once — do you?’ (p. 43). This irreverent attribution of a source situation to the biblical saying, and its disrespectful classification as a ‘silly thing’, are lost in translation into Portuguese, since it is unlikely that the target language receptors will ever have heard the saying in a casual context. Even if the source language receptors were unaware of the biblical origin of the saying, they would, nevertheless, be able to appreciate the humour involved in explaining thus a saying which is in common use in the source language. In such a complex situation, the least unsatisfactory course seemed to be to give a straight translation of the original and accept that the Portuguese reader will fail to derive from it its full resonances.

In the case of a more sustained web of allusions, when a text is parodied or a style pastiched, the problem created for translation acquires an importance far outweighing that posed by an incidental allusion.

In the first stage, the translator needs to match the ‘layering technique’ employed by the author in his transformation of texts with a peeling off of the several layers. This is part of the critical exegesis required by the task of translation. Thereafter, that relation has to be reconstructed for the receptor culture. Restoring to the text in translation the balance that the incursive and extractive processes might have disturbed in it makes both texts work for their respective audiences in two different but not incompatible ways. In this way, the translated stories will hopefully be, as Kipling said of his own writing process, ‘like a fire that has been poked. One does not know that the operation has been performed, but everyone feels the effect’. (SM, p.156)

However, it is a necessary condition for the success of pastiche or parody that their readers should know, or know of, the text or group of texts being imitated or transformed; and that, in the case of the former, whether or not the imitation is of a single text, the readers should recognize salient traits of its style and elevate them to the category of paradigmatic features. In consequence, translation requires on the part of the translator awareness not only of the imitated text or genre in the context of the source culture, but also of its resonances in the target culture, or absence from it.

Two examples may be adduced to illustrate these points:

— The text inscribed in the map in Armadilloes is a pastiche of the style of accounts of voyages. This is a genre which has also been cultivated in Portugal. Accordingly, readers of the translation should have no difficulty identifying the style. No doubt they will have studied similar texts at school, and even, like Kipling, written parodies of them.

I have opted for the use of a combination of pre- and post-15th-century language features, to reflect the stage of language likely to be used in accounts of voyages and which the readers would recognize as typical of the period. Among the features deployed are: inconsistent spelling, such as two variants for the ending *-ão*: *-am*, *-om*; the use of *-ll-*, *-ff-*, and *-y-*; some archaic vocabulary, such as *almacen*, closer to the Arabic etymology (now *armazém*), and *empresa*, which now has the meaning of ‘commercial firm’, for ‘venture’, the modern day equivalent of which would be *empreendimento*; some obsolete or unusual grammatical forms, such as the demonstrative *aquesta*, and the adverb of place *acá*; the archaic contraction of the preposition *por* and the article *a*, *pola*, and the uncontracted forms of the preposition *a* and the article *a* (*a a*; *aa*); and gerundive clauses such as . . . *sendo entom com bebida* and *a nossa necessidade o justificando*.

This goes some way to matching the tone of Kipling’s essentially juvenile pastiche.

— In Butterfly, the tension between a defamiliarization of the text world of the story and the affiliation of the story into a recognized group must be preserved in translation. In this story, the text world does not correspond to the source culture reality and so most of the descriptions and explanations provided for the benefit of the text's primary audience can in principle also serve for target receivers. This said, whether the target text audience is as familiar with the world depicted (or with the vision of that world adopted) as the readership envisaged by the author or not is an important consideration.

Both audiences need to be told that this is 'a story quite different from the other stories'. However, the stories given as examples are equally recondite. So, this warning further reveals that there is a whole area of obscure, unknown tales involving King Solomon. The warning functions as an indication that Butterfly will revolve round a figure whose exploits are imperfectly known by the receptors. Solomon the Son of David is referred to throughout the whole story as Suleiman-bin-Daoud. Only at the beginning do we have a familiarizing version of his name. In translation, the westernized name presents no problem: *Salomão, Filho de David*. But 'Suleiman' can be Portuguesed as *Suleimão*, which is quite exotic but not as unfamiliar as *Suleiman*; whereas the source language text requires a highly defamiliarized version of the name of the king. I have retained *Suleiman* in the translation. On the other hand, 'Balkis' is the Englished version of the Queen of Saba's name, but the Portuguesed equivalent, *Belquisse*, is very unusual. To preserve the Englished version in translation would add an extra layer of foreignness superimposed on an already unfamiliar name.

In this story, the familiarity required is not so much with the Koran as with oriental tales, in particular *The Thousand and One Nights* in translation. In Portugal, collections of these tales have also enjoyed great popularity across at least two centuries. However, as far as I can gather, the first translation from the original texts is that of Eduardo Dias, published in 1943. In the introduction to his translation of the original of *As mil e uma noites* into Portuguese, the

translator warns that the 'abject eroticism' preserved in the Mardrus translation has been suppressed in his own, following the French tradition of Galland and his followers who had 'evidently despised it as improper for western civilization'.⁶ The translator does not hesitate to suppress 'boring' and frequent repetitions, such as the 'long and anodine poetic effusions' of the original text, because, in his view, they bear no relation to the narrative, and, following Heine's precept, because translated verse is almost always 'stuffed beams of light' (*As mil e uma noites*, p. 12). The claim to the right of deciding what is improper or does not fit the genre is at once a manifestation of authority on the part of the translator and an implicit avowal of dependency on current moral and literary values.

Interestingly, the apparent censorial and editorial license of the author of the 1940s translation contrasts with the attitude of the translator of *As mil e uma noites* of 1801.⁷ This anonymous translator based his work on the French translation of Galland. The fact that, to him, his source text was in French, an authoritative language in Portugal and Europe in general at the time, may explain his confessed timidity, 'very rare in an author translating a book', a timidity that prevented him initially from leaving out the 'boring' repetition of the vocative ('*Minha rica Irmã, se não dormis . . .*'). He amended this 'fault' in the second volume, responding to readers' feedback. However, he believes that this is the only 'infidelity' that he has committed against the original,

seeing that, excepting this, he respected with such devotion the genius and the character of the Oriental Tales that, through this medium, he rendered his work worthy of their [the Sages'] libraries (in *As mil e uma noites*, 'Advertência').

Although there is obviously no 'abject eroticism' in Kipling's rendition of a plausible oriental tale (even the many concubines of King Solomon are

⁶ *As mil e uma noites*, edição especial baseada nos melhores textos orientais e coligida por Eduardo Dias (Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943), p. 11. Hereafter cited as *As mil e uma noites*.

⁷ *As mil e uma noites: contos arábicos traduzidos em Francez por Mr. Galland e do Francez em Portuguez pelo Traductor do Viajante Universal* (Lisboa: Typografia Rollandiana, 1839). Hereafter cited as *As mil e uma noites*.

counted as wives), the 'long(ish) and anodine poetic effusions', the 'boring repetitions' are inextricable from the mock-oriental tone adopted and recognizable by the source language text receptors. Despite what Dias and the Viajante Universal profess, I would hazard a guess that, in the context, the stylistic deviations mentioned can be interpreted in much the same way by a Portuguese readership.

The tradition of folk tales and animal fables, of which JSS is a disrespectful follower, is well established in Portuguese literature and ethnographical studies. Aesop's, Phaedrus's and La Fontaine's fables have been translated and adapted into Portuguese many times. Several collections of popular tales, both from Portuguese folklore and from other traditions have also been published. A great number of examples could be cited of works that simultaneously borrow and depart from the conventions of the genres, resulting in a substantial corpus of texts reworking the themes and formulae of the genres. From these, I would like to single out *Romance da Raposa* (1924), by Aquilino Ribeiro. With its lexical inventiveness, rhythmic prose and humorous, non-moralizing, treatment of the plight of its animal characters, this classic of Portuguese literature at once provides a context for readers of JSS in Portuguese translation, and predisposes them to appreciate the linguistic creativity and humour of Kipling's tales.⁸

Some of the translation problems deriving from the issues just discussed will be dealt with in more detail in the following section.

⁸ Among other works that could be mentioned, the most notable is *Animais Nossos Amigos* (1911), by Afonso Lopes Vieira, an interesting poetical treatment of animal lore.

3. translation problems: linguistic

3.1. grammatical differences

terms of address

In translating from English into Portuguese, one of the most salient problems posed by the differences in grammar resides in the treatment of terms of address.

In English, the degree of intimacy and the power relationships manifested in a verbal exchange can be conveyed in a variety of ways, but they are not explicit in the terms of address used. The modern English system of terms of address is a comparatively simple one. Regardless of the status of the participants in a dialogue, the formula used is that of the second person pronoun. The only exception is the use of the third person form of address, to royalty and other dignitaries, as in 'Is Your Highness . . .?', 'Does Your Grace . . .?' In Portuguese, on the other hand, as in some other European languages, the choice of terms of address is fraught with problems, because of the subtleties involved in the choice of one term over another. As Peter Fryer and Patricia McGowan Pinheiro note:

In Portugal, you are quite liable to be addressed in four, or even five, different ways, each having a distinct degree of intimacy or respect and firmly fixing your relationship with the person addressing you. Nothing so simple as the French choice between *vous* and *tu*. . . this is a complex and perilous system, full of dangers for the uninitiated.⁹

The preparatory stage of any first verbal exchange between two people in Portuguese has to include a unilateral or consensual decision concerning the degree of formality to be adopted. This decision involves an interpretation of a set of rules internalized by the native speakers and actively taught by parents and educators to children at an early age. Although some flexibility is built into

⁹ *Oldest Ally: A Portrait of Salazar's Portugal* (London: Dennis Dobson, 1961), pp. 230-231.

the system, it remains fairly rigid and shows no signs of being significantly called into question or abandoned by its users.

The following table gives an idea of the complexity of the system:

Terms of address in Portuguese
(subject position)

1. Pronominal

Singular

Tu	2nd person of the verb
Você	3rd person of the verb
Vossa Excelência	3rd person of verb

Plural

[Vós]	2nd person of the verb
Vocês	3rd person of the verb
Vossas Excelências	3rd person of verb

2. Nominal (always with the third person of the verb)

	example
O/A + christian name	O João, A Ana
O + surname	O Sá
O/s menino/s; A/s menina/s	
O/s senhor/es; A/s senhora/s	
O/s senhor/es + surname	O senhor Sá
A/s senhora/s + D. (dona) + christian name	A senhora dona Ana
O/s senhor/es; A/s senhora/s + title	O/A senhor/senhora doutor/a
O/s senhor/es; A/s senhora/s + title + christian name	O senhor doutor João A senhora doutora Ana
O/s; A/s + family connection	A mãe; o pai; o tio; a avó .
Other indicators of relation or standing	O (meu) amigo, o colega, o professor

3. Verbal (only the verb, without the subject)

Singular

example

2nd person of the verb	Gostas de ler?
3rd person of the verb	Gosta de ler?

Plural

example

[2nd person of the verb]	[Gostais de ler?]
3rd person of the verb	Gostam de ler?

[Adapted from Luís F. Lindley Cintra, *Sobre Formas de Tratamento na Língua Portuguesa* (Lisboa: Livros Horizonte, 1972)]

Section 1. is close to the system of other Romance languages. It posits three degrees of intimacy, both for the singular and for the plural. Although *Vós* (plural) is still used in common speech in some parts of Portugal, it has come to be perceived as an old-fashioned, or even mockingly pompous, term of address in standard Portuguese. Its use as a term of address for the singular is positively archaic and is only to be found in old or pseudo-archaic speech.

Section 2. lays out a specificity of the Portuguese system, the nominal terms of address. This exists, though not to the same extent, in other languages, for example, in French ('Madame veut . . .?'), and in stilted, obsequious English.

One other specificity of this system, shown in section 3., is that it makes provision for what some authors have called a 'neutral' form of address, not used to the same extent in other languages. In both French and German, for instance, the verb has to be always accompanied by a pronoun (*tu, vous; du, Sie*).¹⁰ However, the word 'neutral' is, to some extent, misleading. On the one hand, the verbal form chosen indicates in broad terms the degree of familiarity

¹⁰ In German, the infinitive, and past participle, without pronoun, may be used, imperatively, to address others, in military or emergency situations, for example.

implied — to simplify, whether we are in the realm of the *tu* or of the *você*. And, on the other hand, the omission of a pronominal or a nominal term of address cannot be sustained for long without indicating the nature of the relationship established, in terms of power and intimacy. In other words, persisting in using the neutral system of terms of address beyond a certain point in the dialogue indicates an inability or unwillingness on the part of the participants to define the relationship, a situation that is not in itself neutral.

So, a Portuguese translator of an English text is compelled to pay extra attention to the type of relationship established between characters in dialogue, and to interpret it in order to be able to make grammatically explicit what in the English text is implicit and often ambiguous. In this case, Roman Jakobson's contention that languages differ fundamentally in what they *must* say and not in what they *may* say is confirmed.¹¹ Jakobson discusses the difficulty of achieving faithfulness in translation from a language devoid of a certain grammatical category into a language possessing it. The extra informational load that results from having to specify in Portuguese what in English is implicit or non-existent cannot be avoided, and it illustrates, at a very fundamental level, the interpretive nature of the task of translation.

Some situations in JSS can be adduced in order to illustrate this issue. For instance, in Elephant, the young elephant full of 'satiabile curiosity' goes in search of the answer to his question 'What does the Crocodile have for dinner'. In his quest, he meets a Bi-Coloured-Python-Rock-Snake, and asks her the question. In the story, the Elephant's Child addresses the python formally, but this treatment is not reciprocated. The python speaks in a tone of scorn, and shows impatience at the audacity of the Elephant, or even possibly at the silliness of his question. Therefore, I have employed a nominal form of address, *a senhora*,¹² (with the obligatory third person of the verb) from the Elephant to the Python, and a second-person verbal form of address from the Python to the Elephant. Another option would be to use a more 'neutral' form of address,

¹¹ 'On Linguistic Aspects of Translation', in *Theories of Translation*, pp. 144-151.

¹² The gender of *pitão* is feminine.

with the third person of the verb from the Elephant to the Python and the second person of the verb from the Python to the Elephant, but this choice would fail to take into account the implicit deference and politeness of the Elephant's 'Could you kindly . . .' and the statement that he says goodbye to the Python 'very politely'.

In Armadilloes, when Painted Jaguar encounters once again Stickly-Prickly, he does not recognize the hedgehog, because the latter is undergoing changes in his appearance as a result of the exercises that he and the tortoise have been practising. When Stickly-Prickly asks Painted Jaguar after his Mummy, he uses the informal second person of the verb. But the Jaguar in his reply in the Portuguese translation uses the 'neutral', non-pronominal and non-nominal third person of the verb. He then reverts to the less formal second person of the verb once Stickly-Prickly has identified himself, since, before this encounter, they were on familiar terms.

The question raised by the use of the elaborate vocative in Whale is of a slightly different nature. The small fish is trying to stay out of harm's way and therefore advises the Whale to taste Man. The combination of taxonomic precision and ironically exaggerated epithets in the vocative used by the Little 'Stute Fish ('Noble and generous Cetacean, have you ever tasted Man?') calls for the use of the outdated pronoun *vós* and the corresponding form of the verb. On the other hand, since the source text does not carry this elaborate vocative throughout the text, I have correspondingly dropped it after this first use, thus stressing the irony of that first vocative. This gulf between extreme courtesy at a time of crisis and casual familiarity once danger is past echoes suitably the change of attitude in the small 'Stute Fish.

In my translation of Butterfly, the Butterfly addresses Suleiman with the formal and archaic second person plural of the verb, while Suleiman uses the informal second person singular. In the conversations between the Butterfly's wife and Balkis the same procedure is followed. However, Suleiman and Balkis address each other with the formal and archaic second person plural. The

decision is imposed on the translator by an accepted convention that has royalty employ a familiar, condescending form of address towards their subjects, and a regally formal type of address amongst themselves; the latter has to be used by the subjects when addressing members of royalty.

The titles and types of vocative used have also been considered in the light of the differences between the two languages.

In some stories, I have introduced a degree of formality which was not explicit in the source language text. In *Crab*, for example, the redundant expression ‘little girl-daughter’ has been translated in an ambiguous way as *menina filhinha*, since *menina* can also be a term of address (‘Miss’); *filhinha menina* more adequately conveys the sense that *menina* (‘girl’) is supplying redundant information as far as the gender is concerned. But I would be inclined to keep the ambiguity, following the model of folk tales, in which *filhinha* would be like a universal category, and *menina* an attempt at bringing that category into the social world of titles and terms of address. *Dona Raposa* (‘Mrs. Fox’), *Snr. Lobo* (‘Mr. Wolf’) appear in children's stories.

Kipling's use of the vocative ‘O My Best Beloved’, and variants such as ‘Best Beloved’, and ‘O Best Beloved’ raises several issues.¹³ Although the primary listener of the first three stories is a girl — Kipling's daughter Effie — and in several other tales, such as the prehistoric ones, there is a female child listener implied, this does not exclude consideration of a male child listener. In the poem at the end of *Cat*, the speaker, obviously a child, compares himself in his play to ‘the Man in the Cave’; and in the poem at the end of *Kangaroo*, there is a direct address to a male child: ‘Yes, my importunate son’. A more important consideration is that Kipling did not intend the stories for publication for ‘little female children’ exclusively. The English language allows for lack of definition in the matter of the gender of the narratee. Not so the Portuguese, where both the possessive adjective (*meu/minha*) and the participial adjective

¹³ In the magazine version of the first three ‘just so’ stories (*Whale*, *Camel*, and *Rhinoceros*), the elaborate vocative has not been used. (U.C. Knoepfmacher, ‘Kipling's “Just-So Partner: The Dead Child as Collaborator and Muse”, *Children's Literature* 25 (1997), 24-40 (p. 29)).

(*amado/a*) convey a gender definition. It seems, therefore, appropriate to try to find a gender-neutral expression. I have chosen to use an expression, *Mais Que Tudo*, with the literal meaning 'More than Anything', which can be applied as a term of endearment. It is normally preceded by the possessive adjective: *Minha/Meu Mais Que Tudo*. However, since the use of the possessive would define the audience in terms of gender, I have left it out. Furthermore, omission of the possessive also gives a certain stiltedness to the expression, which matches Kipling's tone of mock-oriental grandiosity. The expression has a further advantage in that it can be applied to one or more listeners. In *Butterfly*, even when a gender-specific expression, such as *Bem Amada*, referring to Balkis, should in principle be used to preserve the internal coherence of the story, I have continued to use the neutral *Mais que Tudo*, thus retaining the link between terms used by the characters in addressing one another and the term chosen by the narrator when addressing his audience.

grammatical gender

One other difference between the grammars of the two languages that impinges on translation is the obligatory use in Portuguese of grammatical gender applied to all nouns, whether they refer to animate beings (human or animal) or inanimate objects. As a consequence of this grammatical definition, Portuguese speakers associate each animal with one of the two sexes. Thus, an elephant is always male unless otherwise specified, and a giraffe is always female. In the stories, the relevance of the difference is located in the gender/sex attributed to the various animals in the stories. These are mostly identified as belonging to the male sex, partly because in English the masculine gender is conflated with a generic or neutral gender in the case of animals: the whale, the fish, the camel, the horse, the rhinoceros, the leopard, the giraffe, the zebra, are all male characters in the stories. In *Elephant*, Kipling chooses to make the Hippopotamus an 'aunt', while all other animals are male. But in translation into Portuguese, some of these animals' names are feminine and thus some

unintended battles of the sexes seem to be enacted. For example, the *Leopardo* (Port. male) and the *Etíope* are tricked by the *Girafa* (Port. female) and the *Zebra* (Port. female). Some unexpected marital relations ensue too: the butterfly (*borboleta*) is distinctly feminine in Portuguese, yet s/he has a wife . . . Obviously, it would be possible to add to each name of each animal the specification *macho* or *fêmea*.¹⁴ However, this would be undesirable on two counts. First, it would stress a point that Kipling did not wish to emphasise except in one case, that of the Hippopotamus. Secondly, to make these gender qualifications in this categorical way would go against the basic conventions of the fable genre with its very direct and simplified language.

syntax

The preservation of significant syntactic characteristics of the source text is an essential consideration in translation. Since syntactic properties very often provide clues to the intended interpretation of the text, their alteration may result in semantic and stylistic loss. However, differences between the two languages mean that it is not always possible to preserve a given structure in translation. To be sure, there are some syntactic devices, such as parallelism, chiasmus, rhetorical questions, that both languages share, even though their effect may vary. Literal imitation of the English structures may result in ungrammatical structures in the target language; the effect of these structures may best be achieved by having recourse to a less literal transposition of features.

Some of the syntactical specificities of the stories (both derived from English syntax and resulting from a use of syntactic features as stylistic devices on the part of Kipling) translate into Portuguese in a straightforward way. Thus, the hyperbaton — the inversion of natural order — of the opening sentence of Kangaroo ('Not always was the Kangaroo as now we do behold him, but a

¹⁴ Most domestic animals have two distinction designations, one for the male of the species and the other for the female. Of the animals of the jungle, only the lion (perceived as generic) has a feminine counterpart (*leão/leoa*).

Different Animal with four short legs.’) translates into Portuguese to full effect. The same applies to the hyperbaton in the opening sentence of Whale (‘In the sea, once upon a time, O my Best Beloved, there was a Whale, and he ate fishes), with its deviation from the convention that dictates the formula ‘once upon a time’ should initiate the telling of a tale. The polysyndetic linkage of elements in the list of fish that the Whale ate, the paratactic character of most of the sentences, the frequent asides in the form of parenthetical sentences, and the use of anaphoric sentence structure in this story are representative of the pattern used throughout all the tales. These four traits reflect the oral origin of the stories, their imitation of the traditional manner of telling of folk/oral tales, and their parody, on occasion, of children’s syntax. At the same time, they also form the basis of the steady, dynamic flow of the narration. In Portuguese, these characteristics, with similar effects, are conveyed by adhering to the same syntactic patterns.

However, certain features of the source text cannot be emulated in Portuguese without ungrammatical results or the creation of effects unintended by the source text. Such is the case of word order. As will be seen in my discussion of the translation of the typographical notation of intonation and emphasis, word order in Portuguese is, in general, more flexible than in English. Nevertheless, certain patterns possess semantic and stylistic properties which render them quite inflexible. One such instance is that of the collocation of adjectives in epithetic position. As a general rule, they follow the noun if the quality conveyed is perceived as objective. The adjective precedes the noun when it is in a superlative relative form, when it is monosyllabic and its pairing with the noun results in a fixed expression (the equivalent of a compound noun), and when the emphasis that its placement confers on it renders its connotations subjective. In English, on the other hand, the adjective in epithetic position always precedes the noun. So, in translating into Portuguese, care has to be taken to interpret the meaning intended by the adjective in the source language text, in order to decide which collocation best achieves the intended

effect. In *Kangaroo*, for instance, 'Dingo, Yellow-Dog-Dingo', translates as *Dingo, Cão-Amarelo-Dingo*, because the adjective has to be interpreted as referring to a verifiable characteristic of the animal, one that is not amenable to a subjective interpretation. But there is a succession of sentences in which the characterization of Dingo shifts from 'Yellow' to 'Tired' to 'Poor':

Still ran Dingo — Yellow-Dog Dingo . . .
 Still ran Dingo — Tired-Dog-Dingo . . .
 Down sat Dingo — Poor-Dog-Dingo . . . (p. 68)

Both *Amarelo* ('Yellow') and *Cansado* ('Tired') follow the noun *Cão* ('Dog') in Portuguese, since they refer to an objective characteristic and a physical state. However, 'Poor' (*Pobre*) is clearly meant as an indication of Dingo's psychological state, not his financial situation, and in this case it must precede the noun in Portuguese. In consequence, the parallelism of the source text is disturbed in translation.

3.2. stylistic specificities

Discussing the role of children's literature in the construction of models of the world, and of symbolic universes, Aguiar e Silva draw attention to its function as a 'complexo e subtil laboratório linguístico' (a complex and subtle language laboratory):

Efeitos rítmicos, jogos rimáticos, aliterações, sugestões fono-icônicas, exercícios de dicção com sequências difíceis ou raras de fonemas, ilustração dos matizes semânticos das palavras, revelação da força expressiva e comunicativa das metáforas — eis alguns dos segredos e das potencialidades da língua materna que as crianças começam a desvendar e a conhecer intuitivamente através das suas leituras, ou das leituras em voz alta efectuadas por outrem, de textos da literatura infantil.¹⁵

[Rhythmic effects, rhyme games, alliteration, phono-iconic suggestions, exercises of diction involving difficult or rare sequences of phonemes, illustration of the semantic range of words, revelation of the expressive and communicative powers of metaphors — these are some of the hidden characteristics and potentialities of their mother tongue that children begin to discover and get to know intuitively through their reading, or the reading aloud to them by others, of literary texts for children.]

¹⁵ Vitor Manuel Aguiar e Silva, 'Nótula sobre o conceito de Literatura Infantil', in Domingos Guimarães de Sá, *A Literatura Infantil em Portugal: Achegas para a sua História* (Braga: Editorial Franciscana, 1981).

In the translation of texts for children, the importance of preserving this complex and subtle role played by the text in language learning and appreciation cannot be overemphasised. The issues raised here range from typographical conventions reflecting speech patterns to wordplay and matters of versification.

patterns of stress and their typographical expression

By implication the tales are intended to be read aloud; they are, as it were, scripts for performance. Accordingly Kipling employs italics freely to indicate specific emphatic pronunciations within the sentences, in order to achieve a desired signification. He is of course able to do this because spoken English allows the speaker a virtually complete freedom of stress patterning to vary or change normal sentence meaning. The situation in Portuguese is less straightforward. Like other Romance languages, Portuguese normally depends for emphasis, not on verbal stress elements imposed on the intonation contour, but on techniques such as alteration of word order, change of sentence structure, repetition of key words, and the addition of intensifiers. It would therefore be unusual for a Portuguese author, even in the context of assumed transcription of spoken narration, to employ italics for emphasis. It is true that in practice, in everyday speech, some degree of word stress can and does assist these other elements; but its role remains subsidiary. I have therefore taken the decision to translate Kipling's italics by using one or more of the traditional structural techniques of emphasis.

The Cat's motto is 'But still I am the Cat who walks by himself, and all places are alike to me.' (p. 162, p. 164) But once he has achieved his design, the emphasis on his unchanged status is conveyed by the italicized 'still'. In Portuguese, I have added to the motto *mesmo assim*. When the Man first, and then the Dog, wish to emphasise that the bargain made by the Cat and the Woman has not been struck with them, italics are also used in the English text:

‘Then the Man said, “Yes, but he has not made a bargain with *me* or with all proper Men after me.”’ (p. 165); ‘Then the Dog said, “Wait a minute. He has not made a bargain with *me* or with all proper Dogs after me.”’ (p. 166). The emphasis here has been conveyed in Portuguese through a combination of the shift of *comigo* (‘with me’) to the beginning of the sentence, its repetition later on in the sentence and the addition of the emphatic expression *é que*: — ‘*Sim, mas comigo é que ele não fez um acordo, nem comigo, nem com todos os homens a sério que se me seguirão*’ and — ‘*Espera aí. Comigo é que ele não fez um acordo, nem comigo, nem com todos os Cães a sério que se me seguirão.*’

There is however one special case which demands exceptional treatment. In the example of First Letter quoted earlier (‘And he was a Tewara’) Kipling repeats the same sentence as a refrain. It recurs verbally unchanged, but with a different italic emphasis each time. This is clearly intended as an entertaining word-play, which depends on the contrast between the exact repetition of the words and the variations of meaning resulting from the changes in emphasis. So, exceptionally, I have matched the English text by retaining an exact repetition, with the corresponding italics.

(Other diverging typographical conventions of the two publishing contexts impinge, although only slightly, on the effects created in translation. Direct speech is indicated in Portuguese by means of a change of line and a dash preceding the direct speech text. Thus, the first paragraph of Crab, which contains six instances of direct speech, is rendered by seventeen short paragraphs in my translation.)

wordplay¹⁶

Even at a basic level, translation involves more than the application of a lexicon and a set of grammatical rules. To extrapolate and form combinations of words based on existing ones in the speaker's first language, or ones already known in the second language, can yield undesirable results, as a brief example will show. Word for word translation of Stickly-Prickly's seemingly unproblematic greeting, 'Good morning', by a non-speaker of Portuguese equipped with a dictionary and a grammar would result in *boa manhã*. Syntactically, semantically, and lexically, there is nothing wrong with this combination. However, it is an utterance that no native speaker would ever produce as a form of greeting. In the period before 12.00 am, the usual greeting translates as 'good day', *bom dia*. Since it could be argued that translators are usually native speakers of the language they translate into, the problem of deciding which word combinations are acceptable does not usually arise. However, its symmetrical opposite does. The translator has to interpret the meaning and function of set combinations of words, idioms and phrases determined by the wider linguistic and referential context in which they occur, and to seek correspondences in the target language. Homophony, homography, paronymy, and homonymy complicate this task and further confirm that knowledge of individual words, is, by itself, of limited usefulness. These language-specific coincidences both promote and hinder all sorts of association and wordplay, and they rarely cross from one language into another, in particular if the two languages are not close in origin. Polysemy, on the other hand, travels more easily between languages. As already discussed, the translation of allusion is fraught with problems, and language at its most playful and self-conscious, with multiple allusions to its own constraints, liberties, inner echoes and contradictions, requires careful handling.

¹⁶ For this section, I have read with profit *On Puns: The Foundation of Letters*, ed. by Jonathan Culler (Oxford and New York: Basil Blackwell, 1988); Walter Redfern, *Puns* (Oxford and New York: Basil Blackwell, 1984); and *Traductio: Essays on Punning and Translation*, ed. by Dirk Delabastita (Manchester and Namur: St Jerome Publishing and Presses Universitaires de Namur, 1997), in particular Andrejs Veisbergs' contribution, 'The Contextual Use of Idioms, Wordplay, and Translation'.

This said, there are instances of wordplay that translate easily into the target language, reproducing the original idiom both formally and semantically and also capturing its transformation. Such is the case of the Elephant Child's 'satiabile curiosity'. The play on the idiom 'insatiable curiosity' involves two transformations. The epithet is turned into its antonym by the simple device of the apheresis of the prefix, which reproduces a corruption of the word likely to occur in children's language. It verges on the malapropism, but, given the development of the story (the Elephant's curiosity is satiated in the end), its meaning is in fact very apt. The context of the portmanteau word 'curtiosity' warrants more than one interpretation of the meaning intended. The etymological meaning of 'curt' (short) links the word to the Elephant's recompense for his curiosity — his 'curt' trunk becomes long. But the Elephant's courteousness, well-documented in the story, is also evoked phonetically. The transformed idiom can be rendered, both formally and semantically, in Portuguese: *curtiosidade saciável* evokes *curiosidade insaciável*, with *curtiosidade* resonating with both *cortesia* ('courtesy') and *curto* ('short'). It reproduces all the resources employed in the source language text, in this case because the phrase exists in the two languages and its components are etymological cognates.

A polysemic word such as 'spot' can be transported into Portuguese without loss of wordplay. 'Go into other spots', says the Baviaan to the Leopard. Kipling uses a pun based on the two related meanings of 'spot' (place) and 'spot' (mark on the skin). In order to imitate this pun, I have adopted a less commonly used word for 'spots', *pontos*, which roughly translates as 'dots'. The Baviaan's advice is formulated in a slightly unusual way in the source language text, so that the unexpectedness of the Portuguese can be said to match it.

One option available in cases where the target language does not possess an equivalent idiom is to translate the components of the wordplay. If it preserves the playfulness of the original, this is a legitimate means of rendering

an idiom. It replicates, at idiom level, a common procedure for the increase of language resources — a loan from another language. Yellow-Dog Dingo wonders ‘what in the world or out of it made Old Man Kangaroo hop’ (p. 68). The idiom ‘in the world’, usually an expression of incomprehension, is here made to function literally as well, when juxtaposed to ‘out of it’. Although my ‘linear’ translation of the transformed idiom as *neste mundo e fora dele* does not involve a transformation of an actively used idiom in Portuguese, it is immediately recognized as an expression of wonderment, and the double meaning is retained.

Wordplay based on paronymy is unlikely to translate literally in languages not closely related in origin. In this situation, one can have recourse to an analogue, that is, a wordplay that is formally different but stylistically and semantically close to the source text. The Camel gets his hump partly as a consequence of saying ‘humph’ once too often. My *Que moッサ!* for ‘Humph’, used as an expression of dissatisfaction, captures the aversion of the Camel to cooperating with the other animals and is a near-paronym of *bossa*, the Camel’s hump. One ironical element is introduced with this paronym of *bossa*, since *moッサ* also means the opposite of a hump, a ‘dent’. In the story, ‘humph’ is also made to function as a verb, in ‘and the Camel humphed himself, humph and all.’ The structure of Portuguese does not positively discourage the creation of a new verb by adding a verbal suffix to the noun. Therefore, it would be possible to coin *moッサr*. However, I have preferred to use the verb *remoçar-se* (‘to rejuvenate oneself’). Although this verb derives from the noun *moço* (‘young person’), in this context it can also be made to share a false etymology with *moッサ*.

When Painted Jaguar asks which of the two is Hedgehog and which is Tortoise, because, ‘to save my spots, I can’t tell’, the synecdochic transformation of the idiom ‘to save one’s skin’ is made more specific to suit the jaguar’s type of skin. I have substituted for *nem que fosse para salvar as pintas da forca*, a transformation of the assertion of a difficult, urgent, or nearly

impossible mission, *para salvar o pai da forca* ('to save one's father from the gallows').

One other instance of the process of analogy is applied in Alphabet, where the fact that P and Q are missing from the necklace is made to account for the saying 'You must mind your P's and Q's'. The idiom does not have an exact correspondent in Portuguese. However, *sem pês nem quês*, a transformation of the idiom *sem quê nem porquê* (corresponding in English to 'without rhyme or reason') preserves the tone of playful explanation of relatively obscure idioms of the language of the original.

In the examples quoted so far, some more or less successful attempts have been made to preserve both the wordplay and the source text's full semantic content, although I have occasionally settled for a lower degree of adherence to the semantic content of the source text idiom, in order to retain its playfulness.

At a yet lower level of semantic similarity, one example from Camel can be quoted. In the beginning of years, 'there was a Camel, and he lived in the middle of a Howling Desert because he did not want to work; and besides he was a Howler himself' (p. 13). The biblical idiom ('a howling wilderness') as well as the pun based on the polysemic nature of 'howling' ('dreary') and 'howler' ('an animal that howls', but also 'a glaring blunder') do not have a literal equivalent in Portuguese. I have replaced the source text's wordplay without impairing the cohesion of the text, by substituting *desertificado* ('desertified') for 'howling'; in this way the biblical sense of an utterly desert wilderness is preserved. I have played on the etymological connection with 'desert' of the word *Desertor* ('deserter') for 'Howler'. This characterization of the Camel as a deserter is an appropriate description of the animal's attitude to its duties.

One final example of this semantically distanced analogy, which amounts to a substitution, appears in Crab. When the Eldest Magician allocates a name to the Man and his people, he justifies it by saying that his people is the laziest in the world, and that therefore he will call them the Malazy. This pun is not

transferable into Portuguese, since there is no paronymy between *preguiçoso* ('lazy') and *malaio* ('Malaysian'). However, a loose approximation is possible. *Má laia* ('bad sort') is phonetically quite similar to *malaio*. In this way, the negative implications of the original nomenclature are preserved. Clearly this is not an entirely satisfactory solution to the problem, since it comes at the end of a repeated accusation of laziness. Nor would a metalingual comment in the form of a footnote be suited to the intended function of the stories and the effect sought by the wordplay. That type of solution might be acceptable for instance in a documentary translation of an etymological study, but would be out of place in a children's story. A radical solution would be to omit the problematic segment of text altogether. I have preferred to try to pass off a pun that does not work to the full in its context.

I have so far proceeded on the implied assumption that in order to save some features of the text, others have to be expended. In gauging the relative importance of these features several factors play an important role: the interpretation of the function of the features in question in the source language text, and the assessment of their translatability, both in cultural and in linguistic terms.

This last double-edged factor is paramount in dealing with another source of wordplay tapped in the stories. I refer to the comic effect derived from speech errors. To some extent, general categories of speech errors can be posited for those languages that have a reasonable number of common features. Thus, I would hazard a guess that omitting syllables or single sounds, or swapping pairs of syllables or sounds in words, is a likely source of errors with comic potential. Failure to consider existing deviations from a rule similarly can cause amused reactions. Semantically inadequate lexical choices, such as malapropisms, are one well known source of humour, amongst others.

Kipling has not resorted to a stylistically significant use of the syntactic and semantic pitfalls of the language, but he has played on phonetically and morphologically challenging features. Some of the characters occasionally

attempt linguistically ambitious utterances, to comic effect. In the first two Taffy stories, First Letter and Alphabet, for instance, some words undergo transformations that give them incongruous meanings, or barely discernible ones. Thus, Taffy ‘splains, asks the Tewara man not to be ‘fended, thinks that ‘sides, she can draw tails, tells her Daddy to ‘member something. Letter and sound substitution, as in ‘inciting’ for ‘exciting’, and ‘berangement’ for ‘arrangement’, also result in comical inadequacy. This linguistic clumsiness is adopted by the narrator on several occasions, as when we are informed that Taffy’s Daddy ‘was quite incited too’ (p. 112). Verbal paradigms and their unruly behaviour are also exploited. Taffy claims that she wanted the Stranger-man to fetch Daddy’s spear, so she ‘drawed’ it; and when her Daddy tells her not to bother grown-ups, she replies: ‘I aren’t’ (p. 94). Similarly, alternative and mutually exclusive resources of the language are employed simultaneously, as when Taffy informs the Stranger-man that her Mummy is ‘the most beautifullest Mummy there ever was’ (p. 97).

All these speech errors, if considered in broad terms, have correspondingly faulty and funny counterparts in Portuguese. *Incitante* (‘Inciting’) for *excitante* (‘exciting’), *fendido* (‘fended’) for *ofendido* (‘offended’) work equally well in Portuguese. Yet, in some cases, an attempt to reproduce the exact nature of the amusing speech error results in undesirable side-effects. Thus, the grammatically deviant regularity of ‘drawed’ could be replicated by the simple procedure of conjugating the verb *desenhar* as a second conjugation verb, instead of as a first conjugation verb: *desenhi*, instead of *desenhei*. However, since the Portuguese preterite is the tense employed to render both the English preterite and the present perfect, a great number of instances of *desenhi* would occur in the translation, with the result that the point, and the joke, would seem laboured. I have preferred to omit it, and assume that Taffy’s share in the creative distortion of the language is quite substantial as it is. In yet other cases, although transferring a very similar speech error is possible, the temptation to add an extra comical effect to the error proves irresistible. ‘Little berangement’,

a transformation of 'little arrangement', could conceivably be transported into Portuguese as *berranjinho*. But the simple device of suppressing the initial sounds of the word results in *anjinho* ('little angel'), a term of endearment used to address and refer to young children, and often employed ironically. In view of the result of Taffy's 'little berangement', the introduction of this pun seems contextually justified.

phonetic stylistic resources

Not surprisingly in a text meant to be read aloud, oral effects take up a substantial proportion of the stylistic resources employed. Alliteration, assonance, and rhyme occur throughout the stories and not exclusively in the verses at the end of each story. Tampering with the content in such cases is the price to be paid for retaining these features. The assonance in the list of fish at the beginning of *Whale* is arguably its most important feature. If translated for its content, this list would lose the intended sound effect. Therefore, I have tried to preserve the assonance and the rhythmic effect it aims to create. Similarly, in *Elephant* the 'great grey-green, greasy Limpopo river' establishes an alliterative pattern that needs to be preserved in translation. In Portuguese, only great and greasy share the same initial sounds (*grande* and *gorduroso*). Largo, lento, lamacento, on the other hand, play on the alliteration of -l-, carried on into 'Limpopo', and on the echo of the final sounds of *lento* in *lamacento*.

The translation of verse from English into a Romance language poses special problems, given the different natures of the respective versification conventions. In this case, I have preserved both Kipling's internal and end rhyme. For example, in *Camel*, 'But uglier yet is the hump we get' becomes *Mais feia ainda é a bossa infinda*.

Given that English verse is essentially stress-based and Portuguese emphasises syllable count, I have not attempted to match precisely Kipling's stress structure, although I have aimed, when possible, to come close to the

rhythmic feel of the original. In some cases, it has been possible to reproduce Kipling's stress pattern, as one example from Camel will show:

And then you will find that the sun and the wind
 And the Djinn of the Garden too,
 Have lifted the hump—
 The horrible hump—
 The hump that is black and blue!

E assim, sem contar, o sol e o bom ar
 E o Génio do Jardim também
 Vão livrar-te da bossa—
 Da horrível bossa—
 Da bossa negra como a fuligem!

In the analysis of the translation problems posed by JSS, each case analysed and the strategies selected thereby have involved taking into consideration all, most or at least some of the participants and issues at stake in the translation process at every step. Thus, the interdependence of textual, intertextual, contextual and paratextual factors has been demonstrated. This web of relationships between the different factors of translation presents a compelling case for approaching translation as a complex cultural process.

PART TWO

Just So Stories: Text

Como a Baleia arranhou a garganta

No mar, era uma vez, Ó Mais que Tudo, havia uma Baleia, e ela alimentava-se de peixes. Comia o salmão e o salmonete, o caranguejo e o badejo, o linguado e o robalo, e a raia e outras da sua laia, e a sarda e a sardinha, e a real e verdadeiramente girante e estonteante enguia. Todos os peixes que encontrava no mar comia com a sua boca — assim mesmo! Até que por fim havia apenas um pequeno peixe em todo o mar e ele era um pequeno Peixe Estuto¹ e nadava um pouco atrás da orelha direita da Baleia, para não se expor a certos perigos. Então, a Baleia ergueu-se na sua cauda e disse:

— Estou com fome.

E o pequeno Peixe Estuto disse num estuto fiozinho de voz:

— Nobre e generoso Cetáceo, já alguma vez provastes homem?

— Não — disse a Baleia. — A que sabe?

— É apetitoso — disse o pequeno Peixe Estuto. — Apetitoso mas ossudo.

— Então traz-me uns poucos — disse a Baleia e agitou a sua cauda, fazendo espuma na água do mar.

— Basta um de cada vez — disse o Peixe Estuto. — Se nadardes para a Latitude 50 Norte, Longitude 40 Oeste (isso é Magia), encontrareis, sentado *numa* jangada, *no* meio do mar, sem nada vestido a não ser uns calções de lona azul, uns suspensórios (não esqueças por nada o pormenor dos suspensórios, Mais que Tudo) e um canivete, um Marinheiro náufrago, que, cumpre-me avisar-vos, é um homem de infinitos-recursos-e-sagacidade.

Então a Baleia nadou, nadou na direcção da Latitude 50 Norte, Longitude 40 Oeste, tão depressa quanto podia, e, *numa* jangada, *no* meio do mar, *sem* nada vestido a não ser uns calções de lona azul, com uns suspensórios (deves por tudo lembrar-te dos suspensórios, Mais que Tudo) e um canivete, encontrou um

¹ The beginning -st does not occur in written Portuguese. To convey the childlike mispronunciation, I have used a different vowel ('e').

singelo e solitário Marinheiro náufrago, a remexer a água do mar com os dedos dos pés. (Tinha licença da sua Mamã para patinhar na água, caso contrário nunca o teria feito, porque era um homem de infinitos-recursos-e-sagacidade.)

Então a Baleia escancarou a sua boca, mais e mais até quase lhe chegar à cauda, e engoliu o Marinheiro náufrago, e a jangada onde estava sentado, e os seus calções de lona azuis, e os suspensórios (que não deves esquecer por nada) e o canivete. Engoliu-os a todos para dentro dos seus armários interiores, quentes e escuros, e em seguida deu uns estalidos com a língua — assim mesmo, e girou sobre a cauda três vezes.

Mas, assim que o Marinheiro, um homem de infinitos-recursos-e-sagacidade, deu consigo dentro dos armários interiores, quentes e escuros da Baleia, cotocou e saltou, baqueou e esbarrou, e empinou-se e dançou, imitou um tambor e fez clamor, bateu e mordeu, saltitou e gatinhou, rondou e uivou, saltou a pé coxinho e fez um redemoínho, e gritou e suspirou, rastejou e rosnou, fez tropelias e acrobacias,² e dançou ao som de gaitas onde não devia, e a Baleia sentiu-se na verdade muito incomodada (será que já te esqueceste dos suspensórios?)

Por isso, disse ao Peixe Estuto:

— Este homem é muito ossudo e além disso está-me a causar soluços. Que hei-de eu fazer?

— Mandai-o sair — disse o Peixe Estuto.

Então, a Baleia gritou pela sua própria garganta abaixo para o Marinheiro náufrago:

— Sai e porta-te como deve ser! Estou com um ataque de soluços.

— Não, não! — disse o Marinheiro. — De modo nenhum, muito pelo contrário. Leva-me até à costa da minha terra natal, às alvas-falésias-de-Albion, e pensarei no teu caso.

E começou a dançar mais do que nunca.

— É melhor levá-lo a casa — disse o Peixe Estuto à Baleia. — Devia ter-vos avisado de que ele é um homem de infinitos-recursos-e-sagacidade.

² I have translated the actions of the Mariner freely, in order to achieve the appropriate phonetic stylistic effects.

Então, a Baleia nadou, nadou, nadou, com ambas as barbatanas e com a cauda, tanto quanto os soluços lhe permitiam; e por fim avistou as praias da terra do marinheiro e os alvos-rochedos-de-Albion e precipitou-se pela praia acima, escancarou a boca e disse:

— Ligação para Winchester, Ashuelot, Nashua, Keene e estações da Rua Fitchburg. E, ao pronunciar ‘Fitch’, o Marinheiro saiu pelo seu pé da boca da Baleia. Mas, enquanto a Baleia estivera a nadar, o Marinheiro, que era realmente uma pessoa-de-infinitos-recursos-e-sagacidade, pegara no seu canivete e cortou umas tiras na jangada, de modo a ficar com uma grelha aos quadrados, tinha-a atado bem atada com os suspensórios (agora já sabes porque é que não devias esquecer os suspensórios!), e arrastou a grelha até à garganta da Baleia, onde encalhou bem encalhada! Em seguida, recitou a seguinte *sloka*, que, como nunca ouviste, passo a recitar:

Com esta minha faina
Acabei-te com a comezaina³

Porque o Marinheiro também sabia falar em verso. Ele desembarcou na areia grossa da praia, e foi para casa, para a sua Mãe, que lhe tinha dado licença para patinhar na água; e casou e viveu feliz para sempre. Assim como a Baleia. Mas, daí em diante, a grelha na garganta, que não havia meio de cuspir ou engolir, impedia-a de comer tudo menos peixes muito, muito pequenos; e essa é a razão por que as baleias hoje em dia nunca papam⁴ homens nem rapazinhos nem meninas.

O pequeno Peixe Estuto foi-se esconder na lama debaixo da soleira das portas do Equador. Receava que a Baleia estivesse zangada com ele.

O Marinheiro levou consigo o canivete. Estava com os calções de lona azul quando pisou a areia grossa da praia. Tinha deixado os suspensórios, sabes, a segurar a grelha; e assim chegámos ao fim desta história assim.

³ In order to preserve the rhyme, I needed to replace ‘grate’ (*grelha*) with *faina* (‘task’, ‘work’).

⁴ I chose *papam*, a more childish word for *comem*, to avoid an awkward repetition of the final nasal sound (*comem*, *homem*).

Texts of the Illustrations

1.

Este é o desenho da Baleia a engolir o Marinheiro com os seus infinitos-recursos-e-sagacidade, e a jangada e o canivete e os seus suspensórios, que não deves esquecer por nada de nada. As coisas com botões são os suspensórios do Marinheiro e podes ver o canivete ao seu lado. Ele está sentado na jangada, mas ela está inclinada, por isso não a podes ver toda. A coisa esbranquiçada junto à mão esquerda do Marinheiro é um pedaço de madeira, com que ele tentava remar quando apareceu a Baleia. O pedaço de madeira chama-se boca-de-loba de-caranguejeira. O Marinheiro deixou-o lá fora quando entrou. O nome da Baleia era Sorridente e o Marinheiro Encartado⁵ chamava-se Sr. Henry Albert Bivvens. O pequeno Peixe Estuto está escondido debaixo da barriguinha da Baleia, se não eu tinha-o desenhado. A razão porque o mar parece tão agitado e remexido é porque a Baleia está a chupá-lo todo para dentro da boca de modo a engolir o Sr. Henry Albert Bivvens e a jangada e o canivete e os suspensórios. Não deves por nada esquecer o pormenor dos suspensórios.

2.

Aqui está a Baleia à procura do pequeno Peixe Estuto, que está escondido debaixo da soleira das Portas do Equador. O nome do pequeno Peixe Estuto era Pingo. Está escondido por entre as raízes da grande alga marinha que cresce em frente às Portas do Equador. Eu desenhei as Portas do Equador. Estão fechadas. Estão sempre fechadas, porque uma porta deve estar sempre fechada. A coisa atravessada que parece uma corda é o Equador em si mesmo; e as coisas que parecem rochedos são os dois gigantes Mor e Maior, que mantêm a ordem no Equador. Foram eles que desenharam os desenhos esfumados nas Portas do Equador e esculpiram os peixes todos contorcidos debaixo das Portas. Os

⁵ In the original, he is Henry Albert Bivvens, A.B. But the use of initials after the name is not common in Portuguese, so I have used the adjective *encartado* ('chartered') for 'A.B.'.

peixes-bicudos chamam-se Golfinhos com bico e os outros peixes com cabeças esquisitas chamam-se Tubarões de cabeça de Martelo. A Baleia só encontrou o pequeno Peixe Estuto quando já estava mais bem disposta, e então voltaram a ser bons amigos.

Poem

Quando as escotilhas estão dum verde sem fim
 Por causa do mar em turbilhão;
 Quando o navio faz chlap (e abana assim-assim)
 E o criado cai na travessa do pudim,
 E as malas deslisam pelo chão;
 Quando a ama está feita num nó cego,
 E a mamã te pede um pouco de sossego,
 E ninguém te acorda, lava ou veste,
 Ora então fica a saber (se ainda não te apercebeste)
 Que estás '50 a Norte e 40 a Oeste'!⁶

⁶To follow the rhyming scheme, some changes have had to be made; none affects the general meaning. The waiter falls into the pudding tray, the nurse is tied in a knot, Mummy asks for some quiet.

Como o Camelo arranhou a bossa

Ora aqui está a história seguinte, onde se conta como o Camelo arranhou a sua grande bossa.

No princípio dos princípios, quando o mundo ainda era tão novo-e-tudo, e os Animais mal tinham ainda começado a trabalhar para o Homem, havia um Camelo, e ele vivia no meio de um Deserto Desertificado, porque não queria trabalhar; e além disso, era ele próprio um Desertor. Por isso, alimentava-se de paus e de espinhos, e de tamariscos e leitaruga e picos, muito setraordinariamente preguiçoso; e quando alguém falava com ele, dizia: — ‘Que bossa!’ Apenas: — ‘Que bossa!’ — e nada mais.

Pouco depois, o Cavalo veio ter com ele, na segunda-feira de manhã, aparelhado e com o bocal nos dentes, e disse:

— Camelo, Ó Camelo, anda daí trotar como nós.

— Que bossa! — disse o Camelo.

E o Cavalo foi-se embora e contou ao Homem o que se passara.

Pouco depois, o Cão veio ter com o Camelo, trazendo um pau na boca, e disse:

— Camelo, ó Camelo, anda daí apanhar paus e levá-los ao dono, como nós.

— Que bossa! — disse o Camelo.

E o Cão foi-se embora e contou ao Homem o que se passara.

Pouco depois, o Boi veio ter com ele, trazendo a canga no pescoço, e disse:

— Camelo, ó Camelo, anda daí puxar o arado como nós.

— Que bossa! — disse o Camelo.

E o Boi foi-se embora e contou ao Homem o que se passara.

Ao fim do dia, o Homem chamou o Cavalo e o Cão e o Boi e disse:

— Três, ó três, tenho muita pena vossa (com o mundo tão novo-e-tudo); mas aquele Coiso¹ mossudo no Deserto não pode trabalhar, se não já aqui estaria,

¹The word *coisa* is invariably feminine in gender. However, I have made it masculine, following a colloquial (and very informal) usage of the word to address or talk about someone whose name is not known.

por isso, vou deixá-lo em paz e vocês terão de trabalhar o dobro para compensar.

Aquilo pôs os Três muito zangados (com o mundo tão novo-e-tudo), e realizaram uma sessão de palavreado e falatório e bate-papo e conciliábulo² às portas do Deserto; e o Camelo apareceu a mastigar leitaruga, muitíssimo setraordinariamente preguiçoso, e riu-se deles. Depois disse: — Que mozza! — e foi-se embora outra vez.

Pouco depois apareceu o Génio encarregado de Todos os Desertos, numa nuvem de poeira (os Génios viajam sempre desta forma, porque é mágica), e deteve-se para palavrear e ter uma conversa fiada com os Três.

— Génio de Todos os Desertos — disse o Cavalo. — É justo que alguém seja preguiçoso, com o mundo tão novo-e-tudo?

— Não, de modo nenhum — disse o Génio.

— Bem — disse o Cavalo — há um coiso no meio do Deserto Desertificado (e é ele próprio um Desertor) com um pescoço comprido e pernas altas, que não faz nada de nada desde segunda-feira de manhã. Não quer trotar.

— Ui! — disse o Génio, assobiando, — é mesmo o Camelo, pelo oiro todo da Arábia! O que é que ele diz sobre o caso?

— Diz ‘Que mozza!’ — disse o Cão; — e não apanha paus nem os leva ao dono.

— Diz mais alguma coisa?

— Apenas ‘Que mozza!’; e não puxa o arado — disse o Boi.

² *Palavreado* derives from *palavra*; and means roughly the same as ‘palaver’, which comes from the Portuguese *palavra*. It means a talk, parly, conference, discussion, originally, between Portuguese traders and West African natives. It also means profuse or idle talk; talk intended to wheedle.

Falatório is used when a subject is being talked about widely and in a casual manner. It also implies ‘slander’. ‘Indaba’ comes from Zulu *in-daba*, ‘subject’, ‘topic’, ‘matter’, ‘business’, and it means a communication or transaction of affairs, a conference between or with South African natives.

Bate-papo is a colloquial expression, originally from Brazil. It is an informal alternative to *conversa*, ‘conversation’. ‘Powwow’ comes from the Algonquian (Narragansett) *powah*, *powwaw*. It refers to a council of Indians, or conference with them; a political or other meeting, a friendly consultation, or a merrymaking; a ‘palaver’ of any kind, this latter chiefly in the U. S.

Conciliábulo has the meaning of ‘formal conversation’, ‘consultation’. ‘Punchayet’ is a council of five; a village council in India.

— Muito bem — disse o Génio. — Eu dou-lhe a moessa, se tiverem a bondade de esperar um momento.

O Génio envolveu-se no seu manto de poeira, atravessou o deserto numa certa direcção e foi dar com o Camelo, muito setraordinariamente preguiçoso, a mirar o seu reflexo numa poça de água.

— Meu comprido e borbulhante amigo — disse o Génio, — que história é esta que me chegou aos ouvidos de não queres trabalhar, com o mundo tão novo-e-tudo?

— Que moessa! — disse o Camelo.

O Génio sentou-se, com o queixo apoiado na mão, e começou a magicar uma Grande Magia, enquanto o Camelo mirava o seu reflexo na poça de água.

— Tens dado aos Três trabalho extra desde segunda-feira de manhã, tudo por causa da tua setraordinária preguiça — disse o Génio.

E continuou a magicar magias, com o queixo apoiado na mão.

— Que moessa! — disse o Camelo.

— Não voltava a repetir isso, se fosse a ti — disse o Génio. — Uma vez mais pode ser demais. Borbulhas, quero que trabalhes.

E o Camelo disse ‘Que moessa!’ outra vez; mas, assim que pronunciou a palavra, apercebeu-se de que o seu lombo, de que tanto se orgulhava, inchava, inchava, até se tornar numa grande, enorme, desajeitada moessa.

— Estás a ver isso? — disse o Génio. — É a tua moessa, muito tua, que arranjaste muito bem arranjada por não trabalhares. Já é quinta-feira, e ainda não fizeste nada desde segunda-feira, dia em que o trabalho começou. A partir de agora, vais trabalhar.

— Como é que posso — disse o Camelo, — com esta moessa às costas?

— A moessa tem um propósito — disse o Génio, — tudo por teres faltado àqueles três dias. Vais poder trabalhar agora três dias sem comer, porque podes usar as reservas da moessa; e não digas jamais que nunca fiz nada por ti. Sai do Deserto e vai ter com os Três e porta-te bem. Remoça-te.

E o Camelo remoçou-se, mossã e tudo, e foi-se embora, juntar-se aos Três. E, desde esse dia, o Camelo usa sempre uma mossã (agora chamamos-lhe ‘bossã’ para não o ofender); mas ainda não recuperou os três dias que perdeu no princípio do mundo e nunca aprendeu ainda a comportar-se como deve ser.

Texts of the Illustrations

1.

Este é o desenho do Génio a fazer os princípios da Magia que deu a Mossa ao Camelo. Primeiro traçou uma linha no ar com o dedo, e ela tornou-se sólida; depois, fez uma nuvem, e depois fez um ovo — podes vê-los na parte de baixo do desenho — e depois havia uma abóbora mágica que se transformou numa chama grande e branca. Depois o Génio pegou no seu leque mágico e abanou a chama até a chama se transformar numa Magia por si só. Era uma boa Magia e, na verdade, uma Magia muito bondosa, embora tivesse de dar uma mozza ao Camelo por o Camelo ser preguiçoso. O Génio encarregado de Todos os Desertos era um dos Génios mais bonzinhos, por isso nunca faria nada realmente maldoso.

2.

Aqui está o desenho do Génio encarregado de Todos os Desertos a dirigir a Magia com o seu leque mágico. O Camelo está a comer um ramo de acácia, e acabou de dizer ‘mossa’ uma vez mais, que foi demais (o Génio bem o avisou), e por isso está-lhe a crescer a mozza. A coisa comprida que parece uma toalha a sair da coisa que parece uma cebola é a Magia, e podes ver a Mossa no seu ombro. A Mossa encaixa na parte achatada das costas do Camelo. O Camelo está demasiado ocupado a mirar a sua bela imagem na poça de água para adivinhar o que lhe vai acontecer.

Por debaixo do desenho verdadeiro está um desenho do Mundo-tão-novo-e-tudo. Há dois vulcões a deitar fumo, algumas outras montanhas e algumas pedras e um lago e uma ilha preta e um rio cheio de meandros e muitas outras coisas, assim como uma Arca de Noé. Não pude desenhar todos os desertos de que o Génio estava encarregado, por isso apenas desenhei um, mas é um deserto muitíssimo desertificado.

Poem

O Camelo tem uma feia bossa
 Que podes ir ver ao Zoológico;
 Mais feia ainda é a bossa infinda
 Quando o ócio dá corda ao relógio.

A pequenada e os crescidos també-em
 Se muito que fazer não têm-em,
 Ficam com a bossa—
 A bossa camelosa—
 A bossa negra como a fuli-ge-ém!

Sáímos da cama como algodão em rama
 E com uma voz que é só arremedo.
 Trememos carrancudos e grunhimos e tudo
 Ao banho, às botas e ao brinquedo;

E queria enfim um canto só para mim
 (E um para ti, está bem)
 Quando ficamos com a bossa—
 A bossa camelosa—
 A bossa negra como a fuligem!

Para curar este mal, ficar sentado não vale,
 Ou a preguiçar com um livro à lareira;
 Pega antes numa pá e anda cá e lá,
 E cava até levatares poeira;

E assim, sem contar, o sol e o bom ar,
 E o Génio do Jardim também,
 Vão livrar-te da bossa—
 Da horrível bossa—
 Da bossa negra como a fuligem!

Fico com ela també-em—
 Se muito que fazer não ve-em!
 Ficamos todos com a bossa—
 A bossa camelosa—
 Pequenada e crescidos também!

Como o Rinoceronte arranhou a pele

Era uma vez, numa ilha desabitada junto à costa do Mar Vermelho, vivia um Pársi em cujo chapéu os raios do Sol se reflectiam num esplendor mais-do-que-oriental. E o Pársi vivia à beira do Mar Vermelho sem nada, a não ser o seu chapéu e a sua faca e um fogão daqueles em que não debes nunca mexer. E um dia pegou em farinha e água e uvas passas e ameixas e açúcar e outras coisas e fez um bolo que media 60 cm de comprimento e quase um metro de altura. Era realmente um Comestível Superior (isso é mesmo Magia), e ele pô-lo no forno porque ele estava autorizado a cozer naquele fogão, e o bolo cozeu, cozeu até estar todo tostadinho e cheirar muito sentimental. Mas, quando o Pársi estava prestes a comê-lo, desceu à praia, vindo do Interior Completamente Desabitado, um Rinoceronte com um chifre no nariz, dois olhinhos de porco e poucas maneiras. Nesses tempos, a pele do Rinoceronte ficava-lhe bastante justa. Não tinha rugas em lado nenhum. Parecia tal e qual um Rinoceronte da Arca de Noé, mas claro que muito maior. Seja como for, não tinha maneiras então e não tem maneiras agora e nunca terá maneiras. Disse:

— Como!

E o Pársi deixou ficar aquele bolo e trepou até ao topo de uma palmeira, sem nada vestido a não ser o seu chapéu, no qual os raios do sol se reflectiam sempre num esplendor mais-do-que-oriental. E o Rinoceronte tombou o fogão a petróleo com o nariz e o bolo rolou na areia e ele espetou o bolo no chifre do seu nariz e comeu-o e foi-se embora, a dar à cauda, para o árido e Exclusivamente Desabitado Interior, adjacente às ilhas de Mazandaran e Socotra e ao Promontório do Equinócio Maior. Em seguida, o Pársi desceu da sua palmeira e endireitou o fogão e recitou a seguinte *sloka*, que, como não conheces, passo agora a relatar:

Quem leva o bolo

Que ao Pársi dá consolo
É um grande tolo.

E havia muito mais que se lhe dissesse naquilo do que tu julgas.

Porque o caso é que, cinco semanas mais tarde, houve uma vaga de calor no Mar Vermelho e toda a gente despiu toda a roupa que tinha. O Pársi tirou o chapéu; mas o Rinoceronte tirou a pele e trazia-a ao ombro quando desceu à praia para tomar banho. Nesses tempos, abotoava por baixo com três botões e era parecida com um impermeável. Ele não disse absolutamente nada sobre o bolo do Pársi, porque o tinha comido todo; e nunca teve maneiras nenhuma, nessa altura, desde então ou daí para a frente. Entrou a bambolear-se pela água dentro e soprou bolhas pelo nariz, deixando a pele no areal.

Pouco depois, passou por ali o Pársi e deu com a pele e sorriu um sorriso que lhe deu a volta à cara duas vezes. Depois dançou três vezes à volta da pele e esfregou as mãos.

Depois foi ao seu acampamento e encheu o chapéu com migalhas de bolo, pois o Pársi nunca comia mais nada a não ser bolo e nunca varria o acampamento. Pegou naquela pele e sacudiu aquela pele e escovou aquela pele e esfregou aquela pele com migalhas de bolo velhas, secas, ressequidas¹ e comichentas e de uvas passas queimadas, tantas quantas ela podia mesmo, mesmo levar. Depois trepou para o topo da sua palmeira e esperou até o Rinoceronte sair da água e vestir a pele.

E o Rinoceronte vestiu-a. Abotoou os três botões e a pele fez-lhe cócegas como migalhas de bolo na cama. Depois quis coçar-se, mas ainda era pior; e depois deitou-se na areia e rolou e rolou e rolou, e de cada vez que rolava as migalhas de bolo faziam-lhe mais e mais e mais comichão. Depois, correu para a palmeira e roçou-se e roçou-se e roçou-se contra ela. Roçou-se tanto e com tanta força que fez uma grande prega na pele dos ombros e uma outra por baixo, onde estavam os botões (mas ele tinha gasto os botões a roçar-se), e fez mais umas pregas na

¹ The word for both 'dry' and 'stale' in Portuguese is *seca*. In order to avoid the repetition, I have used *secas* and *ressequidas* ('parched').

pele das pernas. E isto pô-lo muito mal disposto, mas não fez a mais pequena diferença para as migalhas de bolo. Estavam-lhe dentro da pele e faziam-lhe comichão. Então ele foi para casa, mesmo muito zangado e com uma horrível coceira; e desde essa altura, o Rinoceronte tem grandes pregas na pele e muito mau feitio, tudo por causa das migalhas de bolo que lhe andam dentro da pele.

Mas o Pársi desceu da sua palmeira, com o chapéu posto, no qual os raios do sol se reflectiam com esplendor mais-do-que-oriental, pegou no seu fogão e partiu para os lados de Orotavo, Amígdala, os Prados das Terras Altas de Anantarivo e os pântanos de Sonaput.

Texts of the Illustrations

1.

Este é o desenho do Pársi a começar a comer o seu bolo na Ilha Desabitada no Mar Vermelho, num dia muito quente; e do Rinoceronte a descer do Interior Completamente Desabitado, que, como podes verdadeiramente ver, é todo pedregoso. A pele do Rinoceronte é bastante lisa, e os três botões que a abotoam estão por baixo, por isso não os consegues ver. Os rabiscos no chapéu do Pársi são os raios do sol reflectidos num esplendor mais-do-que-oriental, porque, se eu tivesse desenhado raios a sério, eles ocupariam o desenho todo. O bolo tem uvas passas; e a espécie de roda que está na areia na parte da frente pertencia a um dos carros triunfais do Faraó, quando ele tentou atravessar o Mar Vermelho. O Pársi encontrou-a e guardou-a para brincar com ela. O nome do Pársi era Pestonji Bomonji, e o Rinoceronte chamava-se Estrorques, porque respirava pela boca em vez de respirar pelo nariz. Cá eu, se fosse a ti, não fazia perguntas nenhuma sobre o fogão.

2.

Este é o Pársi Pestonji Bomonji, sentado na sua palmeira, a ver o Rinoceronte Estrorques tomar banho perto da praia da Ilha Completamente Desabitada, depois de o Estrorques ter tirado a pele. O Pársi já esfregou a pele com as migalhas de bolo, e está a sorrir ao pensar como fará cócegas ao Estrorques quando ele a voltar a vestir. A pele está mesmo debaixo dos rochedos ao pé da palmeira, num sítio fresco; é por isso que não a consegues ver. O Pársi está com um novo chapéu de esplendor mais-do-que-oriental, do género dos que os Pársis usam; e tem uma faca na mão, para gravar o seu nome nas palmeiras. As coisas pretas perto das ilhas no meio do mar são pedaços de navios que naufragaram ao descer o Mar Vermelho; mas todos os passageiros se salvaram e foram para casa.

A coisa preta na água, perto da costa, não é de maneira nenhuma um naufrágio.

É Estrorques, o Rinoceronte, a tomar banho sem a pele. Era tão preto por baixo da pele como no exterior. Cá eu, se fosse a ti, não fazia perguntas nenhuma sobre o fogão.

Poem

Esta Ilha Desabitada
Com o Cabo Gardafui vizinho seu
Mesmo junto a Socotra
e no Mar cor-de-rosa, não de céu:
Mas é quente — muito quente, no Suez
Para pessoas como tu e eu
Irmos à segunda-feira
Num barco de carreira.
E visitar o Pársi que o Bolo cozeu.

Como o Leopardo arranjou os pontos

Nos tempos em que toda a gente era de cor clara, Mais que Tudo, o Leopardo vivia num lugar chamado Alta Savana. Corda-te que não era a Baixa Savana, nem a Savana-Mato nem a Savana Azeda, mas a seclusivamente árida, quente, rebrilhante Alta Savana, onde havia areia e pedras areadas e seclusivamente tufos de erva amarela areada. A Girafa e a Zebra e o Cefo e o Cudu e o Antílope viviam ali; e eram seclusivamente amarelos-areados-acastanhados, por todo; mas o Leopardo era o mais seclusivamente amarelo-areado-acastanhado de todos — uma espécie de animal cinzento-amarelado em forma de gato, e condizia até ao último pêlo com a cor seclusivamente amarelada-acinzentada-acastanhada da Alta Savana. Isto era muito mau para a Girafa e a Zebra e os outros todos; porque ele deitava-se ao lado de uma rocha ou de um tufo de erva seclusivamente amarelados-acinzentados-acastanhados e, quando a Girafa ou a Zebra ou o Cefo ou o Cudu ou o Coelho do Mato ou o Coelho Malhado passavam por ali, ele apanhava-os de surpresa, nas suas vidas cheias de saltos e sobressaltos¹. Apanhava-os mesmo! E, também, havia um Etíope com arcos e flechas (era, nesses tempos, um homem seclusivamente acinzentado-acastanhado-amarelado) que vivia na Alta Savana com o Leopardo; e os dois costumavam caçar juntos — o Etíope com os seus arcos e flechas e o Leopardo seclusivamente com os dentes e as garras — até a Girafa e o Cefo e o Cudu e o Cavalo Selvagem e os outros todos já não saberem para que lado saltar, Mais que Tudo. Não sabiam mesmo!

Ao fim de muito tempo — as coisas viviam muito, muito tempo nessa altura — aprenderam a evitar tudo o que se parecesse com um Leopardo ou um Etíope; e a pouco e pouco — a Girafa foi a primeira, porque as suas pernas eram as mais

¹ I could have rendered 'jumpsome' as *vidas com saltos* ('lives with/full of jumps'), or *vidas saltitantes* ('jumping lives'). Instead, I have chosen to render the expression by means of a combination of *saltos* ('jump') and *sobressaltos* ('jolts'), a word derived from *saltos*. This introduces an explicit reference to the animals' unsettled lives, which is implicit in the original.

compridas — foram-se embora da Alta Savana. Correram durante dias e dias e dias até chegarem a uma grande floresta, seclusivamente cheia de árvores e arbustos e sombras às riscas e às pintas e às manchas desmanchadas, e aí se esconderam: e, ao fim de mais outro muito tempo, com o estarem meio à sombra, meio ao sol, e com as sombras das árvores escorregadias e deslizantes a dar-lhes, a Girafa ficou às manchas e a Zebra ficou às riscas e o Cefo e o Cudu ficaram mais escuros, com listas ondeadas cinzentas nas costas, como a casca num tronco de árvore; e assim, embora fosse possível ouvi-los e cheirá-los, raramente se podiam ver e, mesmo então, apenas quando se sabia exactamente para onde olhar. Passaram uma bela temporada nas sombras seclusivamente sarapintadas de fresco² da floresta, enquanto o Leopardo e o Etíope andavam de um lado para o outro na Alta Savana seclusivamente acinzentada-amarelada-avermelhada lá fora, perguntando-se para onde teriam ido os seus pequenos-almoços e almoços e jantares. Por fim, estavam com tanta fome que até comiam ratazanas e besouros e coelhos dos penedos, o Leopardo e o Etíope, e depois tiveram A Grande Dor de Barriga, ambos juntos; e depois encontraram o Baviaan — o Babuíno com cabeça de cão, que ladra e tudo, e é Na Verdade o Animal Mais Sábio de Toda a África do Sul.

Disse o Leopardo ao Baviaan (era um dia muito quente):

— Para onde foi a caça toda?

E o Baviaan piscou o olho. É que ele sabia.

Disse o Etíope ao Baviaan:

— Podes dizer-me qual é o habitat actual da Fauna aborígene?

(Isto queria dizer exactamente a mesma coisa, mas o Etíope usava sempre palavras compridas. Era crescido.)

E o Baviaan piscou o olho. É que ele sabia.

Depois, disse o Baviaan:

² 'Spickly' probably derives from 'spick-and-span-new' and is also a paronym of 'speckly'. I have translated it as *sarapintadas de fresco*, which is 'freshly speckled', but also 'freshly speckly painted', because the word *sarapintado* is derived from *pintar* ('to paint').

— A caça foi para outros pontos; e o conselho que te dou, Leopardo, é que te metas noutros pontos assim que possas.³

E o Etíope disse:

— Isso está tudo muito bem, mas eu desejo saber para onde migrou a Fauna aborígene.

Então, disse o Baviaan:

— A Fauna aborígene foi ter com a Flora aborígene porque já era mais do que tempo para uma mudança; e o conselho que te dou, Etíope, é que mudes assim que possas.

Este conselho deixou o Leopardo e o Etíope perplexos, mas partiram à procura da Flora aborígene e, por fim, depois de muitos, muitos dias, viram uma floresta alta, enorme, cheia de troncos de árvore todos seclusivamente sarapintados e agitados e malhados e pontilhados e salpicados e rasgados e riscados e coriscados com sombras. (Diz isto em voz alta e depressa, e verás como a floresta devia ter muitíssima sombra).

— O que é isto — disse o Leopardo, — que é tão seclusivamente escuro e, no entanto, tão cheio de pequenos bocadinhos de luz?

— Não sei — disse o Etíope, — mas deve ser a Flora aborígene. Cheira-me a Girafa e oiço Girafa, mas não consigo ver Girafa.

— Isso é estranho — disse o Leopardo. — Julgo que é por termos vindo do sol. Cheira-me a Zebra, e oiço Zebra, mas não consigo ver Zebra.

— Espera lá — disse o Etíope. — Já há muito tempo que não lhes damos caça. Se calhar esquecemo-nos de como são.

— Ora bolas e pontos!⁴ — disse o Leopardo. — Lembro-me perfeitamente delas na Alta Savana, especialmente do tutano dos seus ossos. A Girafa tem cerca de cinco metros e meio e é de cor seclusivamente fulva amarela-doirada dos pés à

³ Kipling plays here on the homonymy of 'spot' (place) and 'spot' (mark on the skin). In order to imitate this word play, I have had to use a slightly less common word, in this context, for 'spots', which roughly translates as 'dots'.

⁴ To render 'Fiddle' ('Fiddlesticks'), I have transformed a set exclamation expressing impatience or disapproval, and with the word for 'dots' in it (*Ora bolas!*) by adding *e pontos* ('and points/dots').

cabeça, e a Zebra tem cerca de um metro e quarenta de altura e é de cor seclusivamente cinzenta, cor de burro quando foge,⁵ da cabeça aos pés.

— Hum — disse o Etíope, olhando para dentro das sombras sarapintadas de fresco da Flora-floresta aborígene. — Nesse caso, deviam saltar à vista, neste lugar escuro, como bananas maduras num armazém.

Mas não. O Leopardo e o Etíope andaram à caça todo o dia; e, embora lhes sentissem o cheiro e as pudessem ouvir, nunca viram nenhuma delas.

— Por amor de não sei o quê — disse o Leopardo à hora da merenda, — esperemos até que se faça escuro. Esta caçada em plena luz do dia é um verdadeiro escândalo.

Assim sendo, esperaram até à noite e, então, o Leopardo ouviu qualquer coisa a fungar à luz das estrelas, que se derramava às riscas através dos ramos, e saltou para cima do ruído, e cheirava a Zebra e dava a sensação de Zebra e quando ele a derrubou debateu-se como Zebra, mas ele não a conseguia ver. Então, disse:

— Está quieta, Ó pessoa sem forma nenhuma. Eu vou-me sentar na tua cabeça até ao amanhecer, porque há qualquer coisa em ti que não compreendo.

Pouco depois, ouviu um grunhido e um estampido e uma briga e o Etíope gritou:

— Apanhei uma coisa que não consigo ver. Cheira a Girafa e dá pontapés como Girafa, mas não tem forma.

— Não te fies nela — disse o Leopardo. — Senta-te em cima da sua cabeça até ao amanhecer, como eu. Não têm forma, nenhuma delas.

Assim, deixaram-se ficar muito bem sentados em cima delas até ser manhã clara e então o Leopardo disse:

— O que tens no teu lado da mesa, Irmão?

O Etíope coçou a cabeça e disse:

⁵ 'Fawn', as a shade, does not have a correspondent term in Portuguese. 'Yellowish brown' (*castanho amarelado*) is the nearest equivalent, but I have instead chosen to preserve the implicit comparison with the colour of another animal, while simultaneously using an idiom which means 'of an undefined colour', *cor de burro quando foge* (literally: 'the colour of a runaway donkey').

— Devia ser seclusivamente de um tom forte de laranja escuro da cabeça aos pés, e devia ser Girafa; mas está coberta por todo com manchas castanhas. O que tens tu do teu lado da mesa, Irmão?

E o Leopardo coçou a cabeça e disse:

— Devia ser seclusivamente de um tom delicado de cinzento, cor de burro quando foge, e devia ser Zebra; mas está coberta por todo com riscas pretas e roxas. O que é que, pela tua rica saúde, tens andado a fazer a ti própria, Zebra? Não sabes que, se ainda estivesses na Alta Savana, eu te poderia ver a dezasseis quilómetros de distância? Não tens forma nenhuma.

— Sim — disse a Zebra, — mas isto não é a Alta Savana. Não vês?

— Agora sim — disse o Leopardo. — Mas ontem todo o dia não. Como se explica isto?

— Deixa-nos levantar — disse a Zebra, — e nós te mostraremos.

Deixaram a Zebra e a Girafa levantarem-se; e a Zebra dirigiu-se para uns pequenos arbustos de espinhos onde dava a luz do sol às riscas e a Girafa encaminhou-se para umas árvores sobre o alto, onde as sombras eram às manchas.

— Agora olhem — disseram a Zebra e a Girafa. — É assim que se explica. Um — dois — três! E onde está o vosso pequeno-almoço?

O Leopardo olhou fixamente e o Etíope olhou fixamente, mas só conseguiam ver sombras às riscas e sombras às manchas na floresta, mas nem sinal da Zebra e da Girafa. Tinham-se escapado e escondido na floresta ensombrada.

— Ih! Ih! — disse o Etíope. — É um truque que vale a pena aprender. Tira daí a lição, Leopardo. Dás tanto nas vistas neste lugar escuro como uma barra de sabão num balde de carvão.

— Oh! Oh! — disse o Leopardo. — Surpreender-te-ia muito descobrires que dás tanto nas vistas neste lugar escuro como um emplastro de mostarda num saco de carvão?

— Ora bem, chamar nomes não nos traz o jantar — disse o Etíope. — Bem vistas as coisas, o caso é que não condizemos com o ambiente. Vou seguir o conselho

de Baviaan. Ele disse-me que eu devia mudar; e, como não tenho mais nada que mudar a não ser a pele, vou mudá-la.

— Mudá-la para o quê? — disse o Leopardo, tremendamente excitado.

— Para uma bela cor de cotio preta-acastanhada, com um bocadinho de roxo e uns toques de azul-lousa. Será o ideal para me esconder em buracos e por detrás das árvores.

Então, mudou a pele ali mesmo, e o Leopardo estava mais excitado do que nunca; jamais tinha visto um homem mudar de pele.

— E então eu? — disse ele, quando o Etíope já tinha metido até ao último dedo mínimo na sua nova e bela pele preta.

— Segue o conselho de Baviaan também. Ele disse-te para ires para outros pontos.

— Foi o que fiz — disse o Leopardo. — Meti-me noutros pontos tão depressa quanto podia. Meti-me neste ponto contigo, e de pouco me serviu.

— Oh — disse o Etíope, — Baviaan não se referia a pontos na África do Sul. Referia-se a pontos na tua pele.

— E para que serve isso? — disse o Leopardo.

— Pensa na Girafa — disse o Etíope. — Ou, se preferes riscas, pensa na Zebra. Elas acham que as manchas e as riscas lhes dão per-feita satisfação.

— Uuhm — disse o Leopardo. — Não queria parecer-me com a Zebra; pelo menos, não para sempre.

— Bem, decide-te — disse o Etíope, — porque, por muito que me custe ir caçar sem ti, terei de o fazer, se insistires em parecer um girassol contra uma cerca alcatroada.

— Então ponho pontos — disse o Leopardo, — mas não mos faças muito grandes-ordinários. Não queria parecer-me com a Girafa; pelo menos, não para sempre.

— Faço-tos com as pontas dos dedos — disse o Etíope. — Ainda tenho preto de sobra na pele. Põe-te de pé!

Então o Etíope pôs os seus cinco dedos muito juntos (ainda havia preto de sobra na sua nova pele) e pressionou-os sobre a pele do Leopardo e, onde os cinco dedos tocavam, deixavam cinco pequenas marcas, todas juntinhas. Podes vê-las na pele de qualquer Leopardo que queiras, Mais que Tudo. Por vezes, os dedos escorregavam e as marcas ficavam um pouco esborratadas; mas se olhares de perto para qualquer Leopardo, verás que há sempre cinco manchas — de cinco pontas de dedos grossas e pretas.

— Agora é que estás mesmo uma beleza! — disse o Etíope. — Podes deitar-te no chão rapado e parecer um monte de pedrinhas. Podes deitar-te nas rochas nuas e parecer uma lasca de pedra.⁶ Podes deitar-te num ramo cheio de folhas e parecer a luz do sol a coar-se por entre a ramagem; e podes deitar-te mesmo no meio de um caminho e não parecer nada de especial. Pensa nisso e ronrona!

— Mas se eu sou tudo isso — disse o Leopardo, — por que não te puseste tu também todo pontuado?

— Oh, o preto singelo é o melhor que há para um pretinho⁷ — disse o Etíope. — Agora vem daí e vamos ver se nos desforramos da Snra⁸ Um-Dois-Três-Onde-Está-o-Vosso-Pequeno-Almoço!

Foram-se embora e viveram felizes para sempre, Mais que Tudo. É tudo.

Oh, de vez em quando talvez oiças gente crescida dizer: ‘Pode o Etíope mudar a pele ou o Leopardo os pontos?’ Na minha opinião, nem mesmo os crescidos continuariam a dizer uma coisa assim tão tonta se o Leopardo e o Etíope não o

⁶ I have not been able to find out whether ‘pudding stone’ is one particular type of stone or if it is an expression invented by Kipling.

⁷ The problem posed here is how to translate a word that was probably quite acceptable in Kipling’s time but has become politically incorrect. We can place ‘nigger’ in the socio-historic context of the turn of the century and interpret it accordingly; but it is more difficult for the translator to justify the use now of such a word as *escarumba*, which would be closer to ‘nigger’. S/he, after all, is not translating, and therefore writing, in the state of ideological exemption that the passage of time confers on writers of the past. Can s/he leave it to the readers to place the offending word in its historical context? Does the translator have the authority to ‘censor’ or correct a text? My solution is to translate the word by means of a slightly patronizing, but not offensive term.

⁸ Both *Zebra* and *Girafa* are gendered feminine in Portuguese. An all-male story in English has become a story about the ruse of the females of the species in Portuguese.

tivessem feito em tempos — não te parece? Mas não voltarão a fazê-lo, Mais que Tudo. Estão contentes assim como estão.

Texts of the Illustrations

1.

Este é o Sábio Baviaan, o Babuíno com cabeça de cão, que é Na Verdade o Animal Mais Sábio de Toda a África do Sul. Desenhei-o a partir de uma estátua que tirei da minha cabeça, e escrevi-lhe o nome no cinto e no ombro e na coisa em que está sentado. Escrevi-o no que não se chama Cóptico e Hieroglífico e Cuneifórmico e Bengálico e Birmânico e Hébrico, tudo porque ele é tão sábio. Não é belo, mas é muito sábio; e eu gostaria de o pintar com cores de uma caixa de tintas, mas não me deixam. A coisa como um guarda-chuva que tem na cabeça é a sua Juba Convencional.

2.

Este é o desenho do Leopardo e do Etíope depois de terem seguido o conselho do Sábio Baviaan e o Leopardo se ter metido noutros pontos e o Etíope ter mudado de pele. O Etíope era realmente um negro e portanto o seu nome era Sambo. O Leopardo chamava-se Pontos, e chama-se Pontos desde então. Estão a caçar na floresta sarapintada de fresco e andam à procura da Snra Um-Dois-Três-Onde-Está-o-Vosso-Pequeno-Almoço! Se procurares um bocadinho verás a Snra Um-Dois-Três não muito longe. O Etíope escondeu-se por detrás de uma árvore toda pintalgada porque condiz com a sua pele, e o Leopardo está deitado ao comprido, ao lado de um monte de pedras sarapintadas de fresco, porque condiz com os seus pontos. A Snra Um-Dois-Três-Onde-Está-o-Vosso-Pequeno-Almoço está de pé, a comer folhas de uma árvore alta. Este desenho é na realidade um quebra-cabeças, como 'Encontra o Gato'.

Poem

Sou o Sábio Baviaan, a dizer em sábios tons,
‘Vamo-nos confundir na paisagem — só nós dois, amigos
bons.’
Veio gente — de carruagem — em visita. Mas a Mamã
já lá vem . . .
Sim, posso ir, se me lewares — a Ama diz que está bem.
Vamos até aos chiqueiros e sentamo-nos onde calhar!
Vamos dizer coisas aos coelhos, pôr-lhes a cauda
a dar-a-dar!
Vamos — oh, o que seja, papá, logo que seja só nós dois,
À aventura a sério, até à hora do chá — ou depois!
Aqui tens as botas (eu trouxe-tas) e o boné
e a bengala,
E o cachimbo e o tabaco. Oh, anda embora da sala,
— vá lá!

O Filho de Elefante

Em Tempos Antigos e Distantes, o Elefante, Ó Mais que Tudo, não tinha tromba. Tinha apenas um nariz escuro¹ e saliente, do tamanho de uma bota, que conseguia torcer de um lado para o outro; mas não podia apanhar coisas com ele. Mas havia um Elefante — um Elefante novo — um Filho de Elefante — que estava cheio de curtiosidade² saciável, e isso quer dizer que perguntava muitas perguntas. E ele vivia em África e enchia toda a África com as suas curtiosidades saciáveis. Perguntou à sua tia altaneira, a Avestruz, por que as plumas da sua cauda cresciam assim mesmo e a sua tia altaneira Avestruz deu-lhe uma sova com a sua dura, dura garra. Perguntou à sua tia altaneira, a Girafa, a que se deviam as manchas na sua pele e a sua tia altaneira, a Girafa, deu-lhe uma sova com o seu casco duro, duro. E mesmo assim, ele continuava cheio de curtiosidade saciável! Perguntou ao seu amplo tio, o Hipopótamo, por que os seus olhos eram vermelhos, e o seu amplo tio, o Hipopótamo, deu-lhe uma sova com o seu casco amplo, amplo; e perguntou ao seu peludo tio, o Babuíno, por que o sabor dos melões era assim mesmo, e o seu peludo tio, o Babuíno, deu-lhe uma sova com a sua pata peluda, peluda. E mesmo assim, ele continuava cheio de curtiosidade saciável! Fazia perguntas sobre tudo o que via, ou ouvia, ou sentia, ou cheirava, ou tocava, e todos os seus tios e tias lhe davam uma sova. E mesmo assim, continuava cheio de curtiosidade saciável!

Numa bela manhã no meio da Precessão dos Equinócios, este saciável Filho de Elefante perguntou uma nova e bela pergunta que nunca tinha perguntado antes. Perguntou:

— O que come o Crocodilo ao jantar?

¹ The suffix equivalent to ‘-ish’ (- *ado*) is not used for the colour black. I have used instead a word meaning ‘dark’.

² ‘Curtiosity’ is a combination of ‘curt’ and ‘curiosity’. *Curtiosidade*, similarly, combines *curto* and *curiosidade*.

Então, todos disseram: — Silêncio! — num tom alto e preocupável³ e deram-lhe uma sova logo de imediato, sem parar, por muito tempo.

Pouco depois, quando aquilo terminou, ele deu com o Pássaro Culuculu sentado no meio de um arbusto de espinhos espera-um-bocado, e disse:

— O meu pai deu-me uma sova e a minha mãe deu-me uma sova; todas as minhas tias e tios me deram uma sova por causa da minha curiosidade saciável; e, mesmo assim e assim mesmo, quero saber o que come o Crocodilo ao jantar!

Então o Pássaro Culuculu disse, com um grito plangente:

— Vai às margens do largo, lento, lamacento Rio Limpopo, todo ladeado por árvores de sezões⁴ e descobre por ti mesmo.

Logo na manhã seguinte, quando já nada sobrava dos Equinócios, porque a Precissão tinha precedido segundo o precedente, este saciável Filho de Elefante pegou em cinquenta quilos de bananas (das pequenas e avermelhadas) e em cinquenta quilos de cana-de-açúcar (da comprida e púrpura) e em dezassete melões (dos verdes casca-de-carvalho) e disse a todas as suas queridas famílias:

— Adeus. Vou para o largo, lento, lamacento Rio Limpopo, todo ladeado por árvores de sezões, para descobrir o que o Crocodilo come ao jantar.

E todos lhe deram mais uma sova, para dar sorte, embora ele lhes pedisse com muito bons modos para pararem.

Depois foi-se embora, um bocadinho quente, mas nada admirado, a comer melões e a atirar as cascas por todo o lado, porque não as podia apanhar.

Foi de Graham's Town para Kimberley, e de Kimberley ao país de Khama e do país de Khama foi para leste por norte, a comer melões todo o tempo, até chegar por fim às margens do largo, lento, lamacento Rio Limpopo, todo ladeado por árvores de sezões, tal e qual como o Pássaro Culuculu dissera.

Agora tens de ficar a saber e compreender, Ó Mais que Tudo, que, até àquela mesma semana e dia e hora e minuto este saciável Filho de Elefante nunca tinha

³ 'Dretful' is a combination of 'dreadful' and 'fretful'. *Preocurrível* is a combination of *preocupado* ('fretful', 'preoccupied') and *horível* ('dreadful', 'horrible').

⁴ I have been unable to find out whether the fever tree is a botanic creation of Kipling's. I have used the word *sezões* for 'fever', an old-fashioned form of referring to malarial fever. I do not think there is a tree-name associated with malaria, or fever, in Portuguese.

visto um crocodilo, e não sabia como é que era. Era tudo por causa da sua curiosidade saciável.

A primeira coisa que encontrou foi uma Serpente-das-Rochas-Pitão-Bicolor enroscada à volta de um penedo.

— Isculpe — disse o Filho de Elefante, com muito boas maneiras, — mas a senhora viu por acaso uma coisa como um Crocodilo nestas bandas promíscuas?

— Se eu vi um Crocodilo? — disse a Serpente-das-Rochas-Pitão-Bicolor, num tom de desprezo preocurrível. — O que mais me perguntarás?

— Isculpe — disse o Filho de Elefante, — mas podia fazer-me o favor de me dizer o que come ele ao jantar?

Então a Serpente-das-Rochas-Pitão-Bicolor desenroscou-se muito depressa do penedo e deu uma sova ao Filho de Elefante com a sua cauda escamosa e adejosa.

— Isso é estranho — disse o Filho de Elefante, — porque o meu pai e a minha mãe, e a minha tia e o meu tio, para não mencionar a minha outra tia, a Girafa, e o meu outro tio, o Babuíno, todos me deram sovas por causa da minha curiosidade saciável — e suponho que isto é a mesma coisa.

Por isso, disse adeus à Serpente-das-Rochas-Pitão-Bicolor com muito bons modos e ajudou-a a enroscar-se no penedo outra vez e prosseguiu, um pouco quente, mas nada admirado, comendo melões e atirando as cascas por todo o lado, porque não as podia apanhar, até pisar o que julgou ser um toro de madeira mesmo na margem do largo, lento, lamacento Rio Limpopo, todo ladeado por árvores de sezões.

Mas era realmente o Crocodilo, Ó Mais que Tudo, e o Crocodilo piscou um olho — assim!

— Isculpe — disse o Filho de Elefante com muito bons modos, — mas viu por acaso um Crocodilo nestas bandas promíscuas?

Então o Crocodilo piscou o outro olho e levantou metade da cauda da lama; e o Filho de Elefante deu um passo atrás com muito bons modos, porque não queria apanhar uma sova outra vez.

— Aproxima-te, Pequeno — disse o Crocodilo. — Por que perguntas tais coisas?

— Isculpe — disse o Filho de Elefante com muito bons modos, — mas o meu pai deu-me uma sova, a minha mãe deu-me uma sova, para não mencionar a minha tia altaneira, a Avestruz, e a minha tia altaneira, a Girafa, que dá uns pontapés muito fortes, assim como o meu amplo tio, o Hipopótamo, e o meu tio peludo, o Babuíno, e não esquecendo a Serpente-das-Rochas-Pitão-Bicolor, com a cauda escamosa e pressurosa, na margem mais lá para cima, que dá sovas mais valentes do que qualquer um dos outros; e por isso, se tanto se lhe dá, não quero apanhar mais nenhuma sova.

— Aproxima-te, Pequeno — disse o Crocodilo, — porque eu sou o Crocodilo. E chorou lágrimas de crocodilo para mostrar que era mesmo verdade.

Então o Filho de Elefante susteve a respiração e, ofegante, ajoelhou-se na margem e disse:

— É mesmo a pessoa de quem tenho andado à procura nestes longos dias todos. Pode dizer-me, por favor, o que come ao jantar?

— Aproxima-te, Pequeno — disse o Crocodilo, — que eu te direi um segredo.

Então o Filho de Elefante baixou a cabeça e pô-la perto da boca almiscarada e cheia de presas⁵ do Crocodilo e ele agarrou-o pelo seu narizinho que, até àquela semana, dia, hora e minuto, não era maior do que uma bota, embora fosse muito mais útil.

— Penso que — disse o Crocodilo, e disse isto entre dentes, assim, — penso que hoje vou começar por Filho de Elefante.

Ao ouvir isto, Ó Mais que Tudo, o Filho de Elefante ficou muito incomodado e disse, falando pelo nariz, assim:

— Lágue-be! Está a bagoar-be!

Então a Serpente-das-Rochas-Pitão-Bicolor arrastou-se à toa da margem e disse:

— Meu jovem amigo, se não puxares agora, imediata e instantaneamente, com tanta força quanta tiveres, sou de opinião que o teu conhecimento do casaco

⁵ *Presas* means 'tusks', but also 'preys'. There is no single word equivalent of 'tusky' in Portuguese.

comprido de couro com padrão de motivos grandes (com isto queria dizer o Crocodilo) te precipitará para um límpido riacho além num abrir e fechar de olhos.

É desta forma que todas as Serpentes-das-Rochas-Pitão-Bicolor falam sempre.

Então o Filho de Elefante sentou-se no seu traseirinho e puxou, e puxou, e puxou, e o seu nariz começou a esticar. E o Crocodilo malhou na água, pondo-a toda cremosa com grandes golpes da sua cauda, e o Crocodilo puxou, e puxou, e puxou.

E o nariz do Filho de Elefante continuou a esticar; e o Filho de Elefante escarranchou todas as suas quatro perninhas e puxou, e puxou, e puxou, e o seu nariz continuou a esticar; e o Crocodilo manobrava a sua cauda como um remo, e o Crocodilo puxou, e puxou, e puxou e a cada puxadela o nariz do Filho de Elefante ficava cada vez maior — e doía-lhe ho-rri-vel-men-te!

Então o Filho de Elefante sentiu que as pernas lhe escorregavam, e disse, falando pelo nariz, que tinha agora quase um metro e meio:

— Isto é debasiado para bim!

Então a Serpente-das-Rochas-Pitão-Bicolor desceu da margem e atou-se num nó cego à volta das pernas traseiras do Filho de Elefante e disse:

— Precipitado e inexperiente viajante, vamo-nos agora empenhar seriamente numa alta tensãozinha, porque, se não o fizermos, tenho a impressão de que aquele navio de guerra auto-propulsor, com o convés superior blindado (e com isto queria dizer, Ó Mais que Tudo, o Crocodilo) prejudicará permanentemente a tua futura carreira.

É desta forma que todas as Serpentes das Rochas Pitões Bicolores falam sempre.

Por isso, ela puxou, e o Filho de Elefante puxou, e o Crocodilo puxou; mas o Filho de Elefante e a Serpente-das-Rochas-Pitão-Bicolor puxaram com mais força; e, por fim, o Crocodilo largou o nariz do Filho de Elefante com um ‘plop’ que se ouviu da nascente à foz do Limpopo.

Então o Filho de Elefante sentou-se de súbito com muita força; mas primeiro lembrou-se de dizer obrigado à Serpente-das-Rochas-Pitão-Bicolor; e em

seguida tratou do seu pobre nariz esticado e envolveu-o muito bem envolvido em folhas de bananeira frescas, e meteu-o no largo, lento, lamacento Limpopo para o refrescar.

— Para que estás a fazer isso? — disse a Serpente-das-Rochas-Pitão-Bicolor.

— Isculpe — disse o Filho de Elefante, — mas o meu nariz está muito deformado, e estou à espera que encolha.

— Então terás que esperar muito tempo — disse a Serpente-das-Rochas-Pitão-Bicolor. — Algumas pessoas não sabem o que lhes convém.

O Filho de Elefante deixou-se ficar ali sentado durante três dias, à espera que o seu nariz encolhesse. Mas nunca ficou mais pequeno e, além disso, fazia-o trocar os olhos. Porque, Ó Mais que Tudo, verás e compreenderás que o Crocodilo o tinha puxado até o transformar numa real e verdadeira tromba, igual à que todos os Elefantes têm hoje em dia.

Ao fim do terceiro dia veio uma mosca e mordeu-o no ombro e, antes que se apercebesse do que estava a fazer, levantou a tromba e matou aquela mosca com uma pancada da ponta.

— Vantagem número um! — disse a Serpente-das-Rochas-Pitão-Bicolor — Não poderias fazer isso com um mero narizito. Agora, tenta comer qualquer coisa.

Sem pensar no que estava a fazer, o Filho de Elefante estendeu a tromba e arrancou um grande tufo de erva, sacudi-o da poeira contra as pernas da frente e meteu-o dentro da sua própria boca.

— Vantagem número dois! — disse a Serpente-das-Rochas-Pitão-Bicolor. — Não podias ter feito isso com um mero narizito. Não achas que o sol está muito quente?

— Está — disse o Filho de Elefante e, sem pensar no que estava a fazer, escorropichou um escorropicho de lama das margens do largo, lento, lamacento Limpopo e atirou-a para cima da sua cabeça, onde se transformou num fresco e escorropichento e barrento barrete de lama a pingar-lhe por detrás das orelhas.

— Vantagem número três! — disse a Serpente-das-Rochas-Pitão-Bicolor. — Não podias ter feito isso com um mero narizito. Ora bem, o que me dizes a apanhar uma sova outra vez?

— Isculpe — disse o Filho de Elefante, — mas não me agradaria mesmo nada.

— E o que me dizes a dar uma sova a alguém? — disse a Serpente-das-Rochas-Pitão-Bicolor.

— Agradar-me-ia muito mesmo — disse o Filho de Elefante.

— Bem — disse a Serpente-das-Rochas-Pitão-Bicolor, — verás que esse teu novo nariz te será muito útil para dares sovas às pessoas.

— Obrigado — disse o Filho de Elefante, — lembrar-me-ei disso; e agora acho que vou para casa, para as minhas queridas famílias todas, experimentar.

Assim, o Filho de Elefante atravessou a África em direcção a casa a balançar e agitar a tromba. Quando queria fruta para comer, colhia fruta de uma árvore, em vez de esperar que ela tombasse, como fazia antes. Quando queria erva, arrancava erva do chão, em vez de se ajoelhar, como fazia antes. Quando as moscas o mordiam, quebrava um ramo de uma árvore e usava-o como espantamoscas; e fazia um novo, fresco e pingoso-baboso barrete de lama sempre que o sol aquecia. Quando se sentia sozinho a caminhar através da África cantava para si próprio pela tromba abaixo, e o barulho era mais forte do que várias bandas de gaitas. Desviou-se de propósito do seu caminho para encontrar um hipopótamo amplo (não era da sua família), e deu-lhe uma valente sova, para confirmar se aquilo que a Serpente das Rochas Pitão Bicolor dissera sobre a sua nova tromba era verdade. Durante o resto do tempo, apanhava as cascas de melão que deixara cair a caminho do Limpopo — porque era um Paquiderme Arrumado.

Numa noite escura, regressou para junto de todas as suas queridas famílias e enrolou a tromba e disse:

— Como estão?

Eles ficaram muito contentes por o ver e disseram imediatamente:

— Vem cá, para apanhares uma sova pela tua curiosidade saciável.

— Ora! — disse o Filho de Elefante, — Não me parece que vocês, boa gente, saibam o que quer que seja sobre sovas; mas eu, eu sim, e já vos mostro.

Depois desenrolou a tromba e com uma pancada pôs dois dos seus irmãos de pernas para o ar.

— Oh, Bananas! — disseram eles, — onde é que aprendeste esse truque, e o que fizeste ao nariz?

— Consegui um nariz novo do Crocodilo, nas margens do largo, lento, lamacento Rio Limpopo — disse o Filho de Elefante. — Perguntei-lhe o que comia ao jantar, e ele deu-me isto para mim.

— Parece muito feio — disse o seu tio peludo, o Babuíno.

— Pois parece — disse o Filho de Elefante. — Mas é muito útil.

E pegou no seu tio peludo, o Babuíno, por uma perna peluda e atirou-o para dentro de um ninho de vespas.

Depois, aquele mau Filho de Elefante deu umas sovas a todas as suas queridas famílias durante muito tempo, até eles ficarem muito quentes e grandemente admirados. Arrancou as plumas da cauda da sua tia Avestruz altaneira; e apanhou a sua tia altaneira, a Girafa, pela perna traseira, e arrastou-a por um arbusto de espinhos; e falou aos gritos ao seu amplo tio, o Hipopótamo, e soprou bolhas para dentro do seu ouvido quando ele estava a dormir na água depois das refeições; mas nunca deixou ninguém tocar no Pássaro Culuculu.

Por fim, as coisas tornaram-se tão excitantes que as suas queridas famílias foram a toda a pressa, uma a uma, às margens do largo, lento, lamacento Rio Limpopo, todo ladeado por árvores de sezões, para pedir emprestados narizes novos ao Crocodilo. Quando regressaram, ninguém deu mais sovas a ninguém e desde esse dia, Ó Mais que Tudo, todos os Elefantes que vires, assim como todos os que não vires, têm trombas precisamente como a tromba do Filho de Elefante saciável.

Texts of the Illustrations

1.

Este é o Filho de Elefante com o nariz a ser-lhe puxado pelo Crocodilo. Está muito surpreendido e admirado e magoado, e está a falar pelo nariz e a dizer:

— Lágue-be! Está a bagoar-be!

Está a puxar com muita força e o Crocodilo também; mas a Serpente-das-Rochas-Pitão-Bicolor vem a toda a pressa pela água fora para ajudar o Filho de Elefante. Aquela parte toda preta são as margens do largo, lento, lamacento Rio Limpopo (mas não tenho licença para pintar estes desenhos) e a árvore em forma de garrafa com as raízes retorcidas e as oito folhas é uma das árvores de sezões que crescem ali.

Por baixo do desenho verdadeiro estão sombras de animais africanos a entrarem numa arca africana. Há dois leões, duas avestruzes, dois bois, dois camelos, dois carneiros e duas outras coisas que parecem ratos, mas acho que são coelhos-das-rochas. Não querem dizer nada. Pu-los no desenho porque achei que ficavam bonitos. Ficariam muito lindos se eu tivesse licença para os pintar.

2.

Isto é só um desenho do Filho de Elefante a ir colher umas bananas de uma bananeira depois de ter a sua bela, nova e comprida tromba. Não acho que seja um desenho muito bonito; mas não o consegui fazer melhor, porque elefantes e bananas são difíceis de desenhar. As coisas estriadas por detrás do Filho de Elefante querem dizer um lugar lamaçoso e pantanoso algures em África. O Filho de Elefante fazia a maior parte dos seus bolos de lama com a lama que encontrava ali. Eu acho que o desenho ficava mais bonito se pintasses a bananeira de verde e o Filho de Elefante de vermelho.

Poem

Tenho seis criados, vai pasmando,
 (Tudo o que sei me ensinaram bem);
Chamam-se O Quê e Por Quê e Quando
 E Como e Onde e Quem.
Mando-os por terra e por mar,
 Mando-os para todo o lado;
Mas depois de para mim trabalhar,
 Eu a todos dou feriado

Eu deixo-os descansar das nove às cinco,
 Porque ando então labutando,
Ao pequeno-almoço, almoço e jantar,
 Dou-lhes sopa, peixe e frango.
Mas cada cabeça sua sentença;
 Conheço dez réis de gente—
Ela tem dez milhões a seu mando,
 Que não param nem um repente!
Põe-nos a trabalhar todos à vez,
 Ainda com os olhos fechados de sono—
Um milhão de Ondes, sete milhões de Por quês,
 E dois milhões de Comos!

A cantilena do velho Canguru

Nem sempre foi o Canguru como agora o vemos, mas um Animal Diferente com quatro curtas patas. Era cinzento e era lanzudo e a sua vaidade era desmesurada: dançou num recife no meio da Austrália e foi ao Pequeno Deus Nqa. Foi a Nqa às seis, antes do pequeno-almoço, dizendo:

— Torna-me diferente de todos os outros animais até às cinco desta tarde.

Saltou Nqa do seu assento no areal e gritou:

— Vai-te embora!

Era cinzento e era lanzudo e a sua vaidade era desmesurada: dançou numa saliência de um rochedo no meio da Austrália e foi ao Deus do Meio, Nqing. Foi a Nqing às oito, antes do pequeno-almoço, dizendo:

— Torna-me diferente de todos os outros animais; torna-me também maravilhosamente popular até às cinco desta tarde.

Saltou Nqing da sua lura no espínífice e gritou:

— Vai-te embora!

Era cinzento e era lanzudo e a sua vaidade era desmesurada: dançou num banco de areia no meio da Austrália e foi ao Grande Deus Nqong.

Foi a Nqong às dez, antes da hora do almoço, dizendo:

— Torna-me diferente de todos os outros animais; torna-me popular e maravilhosamente procurado até às cinco desta tarde.

Saltou Nqong do seu banho na depressão de uma salina e gritou:

— Sim, fá-lo-ei!

Nqong chamou Dingo — o Cão-Amarelo Dingo — sempre esfomeado, coberto de poeira à luz do sol, e mostrou-lhe Canguru. Nqong disse:

— Dingo! Acorda, Dingo! Vês aquele cavalheiro a dançar numa cova de cinzas?

Quer ser popular e muito verdadeiramente procurado. Dingo, faz-lhe a vontade.

Saltou Dingo — o Cão-Amarelo Dingo — e disse:

— O quê, aquilo? Aquele cão-coelho?

Desatou a correr Dingo — o Cão-Amarelo Dingo — sempre esfomeado, a mostrar os dentes como um balde de carvão — correu atrás do Canguru.

Desatou a correr o vaidoso Canguru, nas suas quatro patinhas, como um coelhinho.

Com isto, Ó Mais que Tudo, termina a primeira parte da história.

Correu pelo deserto; correu pelas montanhas; correu pelas depressões das salinas; correu pelos canaviais; correu pelas florestas de eucaliptos; correu pelo espiníifice; correu até lhe doerem as patas da frente.

Tinha de ser!

Ainda corria Dingo — o Cão-Amarelo Dingo — sempre esfomeado, a mostrar os dentes como uma ratoeira, nunca se aproximando, nunca se afastando — corria atrás do Canguru.

Tinha de ser!

Ainda corria o Canguru — o Velho Canguru. Correu pelos coqueiros de vénus; correu pelas acácias; correu pela erva alta; correu pela erva rasa; correu pelos Trópicos de Capricórnio e de Câncer; correu até as patas traseiras lhe doerem.

Tinha de ser!

Ainda corria Dingo — o Cão-Amarelo Dingo — cada vez mais esfomeado, a mostrar os dentes como uma coleira de cavalo de tiro, nunca se aproximando, nunca se afastando; e chegaram ao Rio Wollgong.

Ora não havia ponte e não havia barco e o Canguru não sabia como o atravessar, por isso pôs-se de pé nas patas traseiras e saltou.

Tinha de ser!

Saltou o Flinders e saltou o Cinders; saltou pelos desertos no meio da Austrália. Saltou como um Canguru.

Primeiro saltou uma jarda; depois saltou três jardas; depois saltou cinco jardas; as suas patas ficavam mais fortes; as suas patas ficavam mais compridas. Não tinha tempo para descanso nem alimento, de que muito precisava.

Ainda corria Dingo — o Cão-Amarelo Dingo, muito assarapantado, muito esfomeado e perguntando-se o que é que, neste mundo ou fora dele, fazia o

Velho Canguru saltar.

Porque ele saltava como um grilo; como ervilha na panela; ou como uma bola de borracha no chão do quarto das crianças.

Tinha de ser!

Encolheu as patas da frente; saltou nas patas traseiras; esticou a cauda para balançar o peso atrás; e saltou pelos Darling Downs.

Tinha de ser!

Ainda corria Dingo — o Cão-Cansado Dingo — cada vez mais esfomeado, muitíssimo assarapantado e perguntando-se quando é que, neste mundo ou fora dele, o Velho Canguru pararia.

Depois veio Nqong do seu banho nas depressões das salinas e disse:

— São cinco horas.

Sentou-se Dingo — o Pobre-Cão Dingo — sempre esfomeado, coberto de poeira à luz do sol; deitou a língua de fora e uivou.

Sentou-se Canguru — o Velho Canguru — espetou a sua cauda para trás, como um banquinho de mugir vacas e disse:

— Ainda bem que isso tudo acabou!

Então disse Nqong, que é sempre um cavalheiro:

— Por que não estás agradecido ao Cão-Amarelo Dingo? Por que não lhe agradeces por tudo o que fez por ti?

Então disse Canguru — Velho e Cansado Canguru:

— Ele afastou-me das casas da minha infância; afastou-me das minhas horas de refeições habituais; alterou a minha forma de tal maneira que nunca mais a vou recuperar; e fez umas diabruras¹ com as minhas pernas.

Então disse Nqong:

— Talvez eu esteja enganado, mas não me pediste para te fazer diferente de todo os outros animais, assim como para te fazer muito verdadeiramente procurado? E agora são cinco horas.

— Sim — disse Canguru. — Quem me dera não to ter pedido. Julguei que o

¹ 'Old Scratch' (the devil) is contained in *diabrura*, a word derived from *diabo* ('devil'), meaning 'misbehaviour' and, in this context, 'playing tricks'.

farias com feitiços e encantamentos, mas isto é brincar comigo.

— Brincar! — disse Nqong, do seu banho nas florestas de eucaliptos. — Diz isso outra vez e eu assobio a chamar Dingo e ponho-te as patas traseiras em acção!

— Não — disse o Canguru. — Tenho de pedir desculpa. Patas são patas e não te vale a pena alterá-las, no que me diz respeito. Só era minha intenção explicar a Vossa Senhoriazia que já não como nada desde manhã e estou mesmo muito vazio.

— Sim — disse Dingo, Cão-Amarelo Dingo, — eu estou tal e qual na mesma situação. Fi-lo diferente de todos os outros animais; mas o que é que posso comer ao jantar?

Então disse Nqong do seu banho na depressão da salina:

— Venham amanhã perguntar-me o mesmo, porque agora vou-me lavar.

Assim ficaram no meio da Austrália, o Velho Canguru e Cão-Amarelo Dingo, e ambos disseram:

— A culpa é tua e só tua.

Texts of the Illustrations

1.

Este é um desenho do Velho Canguru quando era o Animal Diferente, com quatro patas curtas. Desenhei-o cinzento e lanzudo e podes ver que é muito vaidoso, porque tem uma grinalda de flores no cabelo. Está a dançar num recife (isso quer dizer a saliência de um rochedo) no meio da Austrália às seis horas, antes do pequeno almoço. Podes ver que são seis horas, porque o sol está-se a erguer. A coisa com as orelhas e a boca aberta é o Pequeno Deus Nqa. Nqa está muito surpreendido, porque nunca viu um Canguru dançar assim antes. O Pequeno Deus Nqa está a dizer: — Vai-te embora, — mas o Canguru está tão ocupado a dançar que ainda não o ouviu.

O Canguru não tem nenhum nome a sério, a não ser Corredor. Perdeu-o por ser tão vaidoso.

2.

Este é o desenho do Velho Canguru às cinco da tarde, quando já tinha as suas belas patas traseiras tal e qual o Grande Deus Nqong tinha prometido. Podes ver que são cinco horas, porque o relógio doméstico de estimação do Grande Deus Nqong assim o diz. Aquele é Nqong, no seu banho, com os pés de fora. O Velho Canguru está a ser rude para com o Cão-Amarelo Dingo. O Cão-Amarelo Dingo tem andado a tentar apanhar o Canguru por toda a Austrália. Podes ver as marcas dos pés novos e grandes de Canguru a correr muito longe lá atrás sobre as colinas despidas. O Cão-Amarelo Dingo está pintado a preto, porque não tenho licença para pintar estes desenhos com cores a sério da caixa das tintas; e, além disso, o Cão-Amarelo Dingo ficou horrorosamente preto e sujo depois de correr pelos Flinders e pelos Cinders.

Não sei os nomes das flores que crescem à volta da banheira de Nqong. As duas coisinhas agachadas lá no meio do deserto são os outros dois deuses com quem o Velho Canguru falou de manhã cedo. Aquela coisa com as letras é a bolsa do Velho Canguru. Tinha de ter uma bolsa, assim como tinha de ter pernas.

Poem

Esta é a canção de encher
 Sobre um Corredor e a sua corrida,
 De uma só tirada — a única do seu estilo—
 O grande Deus Nqong de Warrigaborrigarooma deu a partida
 Velho Canguru primeiro: Cão-Amarelo a seguiu-lo.

Canguru partiu à desfilada,
 Como pistões as pernas traseiras—
 Correu desde manhã até a noite tombar,
 Vinte e cinco pés cada pulo cobria.
 Cão-Amarelo Dingo estava
 Qual nuvem amarela na distante poeira—
 Ocupado demais para ladrar.
 Ena! Mas que grande correria!

Do seu destino ninguém está ciente,
 Nem seguiu a pista destes corredores,
 Pois o Continente
 Não tinha nome ainda.
 Correram trinta graus, ao calor,
 Até Leeuwin, desde o Estreito de Torres
 (Procura no Atlas, por favor),
 E voltaram a correr à vinda.

Supondo que ias em corrida
 De Adelaide até ao Pacífico,
 Toda a tarde sem parar à esquina—
 Metade do que estes dois conseguiram acabar—
 Qual criança esbaforida,
 Mas com o músculo das pernas magnífico—
 Sim, meu filho traquina,
 Serias um Miúdo Sem Par!

Como apareceram os Tatus

Esta, Ó Mais-que-Tudo, é mais uma história dos Tempos Antigos e Distantes. Mesmo no meio desses tempos, estava um Ouriço-Cacheiro Pico-Espinho e ele vivia nas margens do túrbido Amazonas, comendo caracóis cascudos e coisas. E tinha um amigo, um Cágado Lento-e-Pesado, que vivia nas margens do túrbido Amazonas, comendo alfaces verdes e coisas. E portanto isso estava mesmo bem, Mais-que-Tudo. Estás a ver?

Mas também, e ao mesmo tempo, nesses Tempos Antigos e Distantes, havia um Jaguar Pintado e ele vivia nas margens do túrbido Amazonas também; e comia tudo o que conseguia apanhar. Quando não conseguia apanhar veado ou macaco, comia rãs e besouros; e quando não conseguia apanhar rãs e besouros ia ter com a sua Mãe Jaguar e ela dizia-lhe como comer ouriços-cacheiros e cágados.

Disse-lhe um ror de vezes, delicadamente dando à cauda:

— Meu filho, quando encontrares um Ouriço-Cacheiro, debes largá-lo na água e então ele desenroscar-se-á e quando apanhares um Cágado debes escorripichá-lo da sua carapaça com a tua pata.

E portanto isso estava bem, Mais-que-Tudo.

Numa bela noite, nas margens do túrbido Amazonas, Jaguar Pintado encontrou Ouriço-Cacheiro Pico-Espinho e Cágado Lento-e-Pesado sentados debaixo do tronco de uma árvore tombada. Não podiam fugir e por isso Pico-Espinho enroscou-se a formar uma bola, porque era um Ouriço-Cacheiro, e Cágado Lento-e-Pesado meteu a cabeça e os pés para dentro da sua carapaça, tanto quanto era possível, porque era um Cágado; e portanto isso estava mesmo bem, Mais-que-Tudo. Estás a ver?

— Ora bem, prestem-me atenção — disse Jaguar Pintado, — porque isto é muito importante. A minha mãe disse que quando eu encontrar um Ouriço-Cacheiro devo largá-lo na água e então ele desenroscar-se-á, e quando eu encontrar um

Cágado devo escorripichá-lo da sua carapaça com a minha pata. Ora bem, qual de vocês é Ouriço-Cacheiro e qual é Cágado? Porque, pela saúde das minhas pintas, não consigo distinguir-vos.

— Tens a certeza do que te disse a tua Mamã? — disse Ouriço-Cacheiro Pico-Espinho. — Tens mesmo a certeza? Talvez ela tenha dito que quando desenroscas um Cágado tens de o tirar da carapaça da água com um escorripicho, e quando patas¹ um Ouriço, o deves largar na carapaça.

— Tens a certeza do que te disse a tua Mamã? — disse Cágado Lento-e-Pesado. — Tens mesmo a certeza? Talvez ela tenha dito que quando pões na água um Ouriço-Cacheiro o deves largar na tua pata, e quando encontras um Cágado o deves descarapaçar até ele se desenroscar.

— Não acho que fosse nada disso — disse Jaguar Pintado, mas sentia-se um pouco confuso; — mas, por favor, volta a repetir mais claramente.

— Quando escorripichas água com a pata, desenrosca-la com um Ouriço-Cacheiro — disse Pico-Espinho — lembra-te disso, porque é importante.

— Mas e porém² — disse o Cágado — quando patas a carne, larga-la num Cágado com um escorripicho. Por que é que não entendes?

— Vocês estão a dar-me dores nas pintas — disse Jaguar Pintado — e além disso, eu não vos pedi conselho. Só queria saber qual de vocês é Ouriço-Cacheiro e qual é Cágado.

— Não te direi — disse Pico-Espinho. — Mas podes escorripichar-me da carapaça, se quiseses.

— Ah, ah! — disse Jaguar Pintado. — Agora sei que és Cágado. Pensaste que eu não o adivinhava. Agora escorripicho-te mesmo.

Jaguar Pintado estendeu a sua pata fofa no preciso momento em que Pico-Espinho se enovelou e é claro que a pata fofa do Jaguar ficou toda cheia de espinhos. Pior do que isso, com a pancada atirou com Pico-Espinho para os bosques e os arbustos, onde estava demasiado escuro para o encontrar. Depois,

¹ Although this verb does not exist in Portuguese, the structure of the language admits of the neologism.

² The repetition of the near-synonymous conjunctions *mas* and *porém* is used here to render the italicized 'but'.

meteu a sua pata fofa à boca e é claro que os espinhos lhe doeram mais do que nunca. Mal conseguindo falar, disse:

— Agora sei que ele não é nada Cágado. Mas — e então coçou a cabeça com a sua pata não-espinhosa, — como é que eu sei se este outro é Cágado?

— Mas eu sou mesmo Cágado — disse Lento-e-Pesado. — A tua mãe tinha toda a razão. Ela disse que devias escorripichar-me da minha carapaça com a pata. Começa.

— Não disseste que ela disse isso, há um minuto — disse Jaguar Pintado, chupando os espinhos da sua pata fofa. — Disseste que ela disse uma coisa muito diferente.

— Bem, mesmo supondo que dizes que eu disse que ela disse uma coisa muito diferente, não vejo que diferença faça; porque, se ela disse o que tu disseste que eu disse que ela disse, é tal e qual o mesmo como se eu dissesse o que ela disse que disse. Por outro lado, se pensas que ela disse que devias desenroscar-me com um escorripicho, em vez de me patares em gotas com uma carapaça, não há nada que eu possa fazer, pois não?

— Mas tu disseste que querias ser escorripichado da tua carapaça pela minha pata — disse Jaguar Pintado.

— Se pensares bem, verás que eu não disse nada disso. Disse que a tua mãe disse que devias escorripichar-me da minha carapaça — disse Lento-e-Pesado.

— O que acontecerá se eu o fizer? — disse o Jaguar muito desdenhosamente e muito cauteloso.

— Não sei, porque nunca fui escorripichado da minha carapaça; mas para te dizer a verdade, se me queres ver a nadar ao largo, só tens que me largar na água.

— Não acredito — disse o Jaguar Pintado. — Misturaste as coisas todas que a minha mãe me disse para fazer com as coisas que tu me perguntaste se eu tinha a certeza que ela não disse, até eu não saber se estou de cabeça para baixo ou sentado na minha cauda pintada; e agora vens-me dizer uma coisa que eu

consigo mesmo entender e me põe mais mixórdio³ do que antes. A minha mãe disse-me que eu devia largar um de vocês os dois na água e, como pareces muito desejoso de ser largado, acho que não queres ser largado. Por isso, salta para o túrbido Amazonas e despacha-te.

— Aviso-te de que a tua Mamã não ficará muito satisfeita. Não lhe digas que não te avisei — disse Lento-Pesado.

— Se disseres mais uma palavra sobre o que a minha mãe disse . . . — respondeu o Jaguar, mas antes de acabar a frase Lento-e-Pesado calmamente mergulhou no túrbido Amazonas, nadou debaixo de água uma grande parte do caminho e veio à superfície na margem onde Pico-Espinho estava à sua espera.

— Escapaste por uma unha negra — disse Pico-Espinho. — Não gosto de Jaguar Pintado. O que lhe disseste que eras?

— Disse-lhe com toda a verdade que era um Cágado verdadeiro, mas ele não quis acreditar e fez-me saltar para dentro do rio para ver se eu era, e eu era, e ele está surpreendido. Agora foi queixar-se à sua Mamã. Ora escuta-o!

Ouviam Jaguar Pintado a rugir para cima e para baixo por entre as árvores e os arbustos na margem do túrbido Amazonas, até a sua Mamã vir.

— Filho, filho! — disse a sua mãe um ror de vezes, delicadamente dando à cauda, — o que tens andado a fazer que não devias?

— Tentei escorripichar uma coisa que disse que queria ser escorripichada da sua carapaça pela minha pata, e a minha pata está cheia de espezinhos — disse Jaguar Pintado.

— Filho, filho! — disse a sua mãe um ror de vezes, delicadamente dando à cauda, — pelos espinhos na tua pata fofa vejo que deve ter sido um Ouriço. Devias tê-lo largado na água.

— Fiz isso à outra coisa; e ele disse que era um Cágado e eu não acreditei nele e era mesmo verdade e ele mergulhou no túrbido Amazonas e não vem mais ao de cima e eu não tenho absolutamente nada para comer e acho que era melhor

³ *Mixórdio* is the (unusual) masculine form of the noun *mixórdia*, which means 'confusion', 'mix-up', but is not normally used as an adjective, as is the case here.

procurarmos alojamento noutro sítio qualquer. São demasiado espertos no túrbido Amazonas para o pobre de mim!

— Filho, filho! — disse a sua mãe um ror de vezes, delicadamente dando à cauda, — agora escuta-me e lembra-te do que te digo. Um Ouriço-Cacheiro enrosca-se a formar uma bola e os seus espinhos estão espetados em todas as direcções ao mesmo tempo. Por isto podes reconhecer o Ouriço-Cacheiro.

— Não gosto desta velha senhora nem um bocadinho — disse Pico-Espinho, à sombra de uma folha grande. — Pergunto-me que mais saberá?

— Um Cágado não se pode enroscar — continuou Mãe Jaguar, um ror de vezes, delicadamente dando à cauda. — só mete a cabeça e os pés para dentro da sua carapaça. Por isto podes reconhecer o Cágado.

— Não gosto desta velha senhora nem um bocadinho - nem um bocadinho — disse o Cágado Lento-e-Pesado. — Nem mesmo Jaguar Pintado é capaz de esquecer aquelas instruções. É uma grande pena que não saibas nadar, Pico-Espinho.

— Nem me digas nada — disse Pico-Espinho. — Pensa só quão melhor seria se te pudesses enroscar. Isto é que é um problema! Escuta Jaguar Pintado.

Jaguar Pintado estava sentado nas margens do túrbido Amazonas a chupar espinhos das suas patas e a dizer com os seus botões:

Não se enrosca, mas sabe nadar—

É Lento-e-Pesado, não há que enganar!

Enrosca-se, mas não sabe nadar—

É Pico-Espinho, não há que enganar!

— Nunca mais se vai esquecer daquilo na semana de sete dias — disse Pico-Espinho. — Segura-me no queixo, Lento-e-Pesado. Vou tentar aprender a nadar. Talvez seja útil.

— Óptimo! — disse Lento-e-Pesado; e segurou no queixo de Pico-Espinho, enquanto Pico-Espinho dava às pernas nas águas do túrbido Amazonas.

— Ainda vais dar um belo nadador — disse Lento-e-Pesado. — Agora, se me puderes desapertar os cordões das placas das costas um bocadinho, verei se consigo enroscar-me. Talvez seja útil.

Pico-Espinho ajudou a desapertar os cordões das placas das costas do Cágado, de modo que, torcendo-se e esforçando-se, Lento-e-Pesado de facto conseguiu enroscar-se um bocadinhozinho.

— Ótimo! — disse Pico-Espinho; mas, se eu fosse a ti, não tentava mais por agora. Está-te a pôr roxo. Faz-me a fineza de me levar para a água mais uma vez e praticarei aquela braçada lateral que dizes ser tão fácil.

E assim Pico-Espinho praticou e Lento-e-Pesado nadou ao seu lado.

— Ótimo! — disse Lento-e-Pesado. — Um pouco mais de prática tornar-te-á numa baleia das boas. Agora, se pudesses dar-te ao incómodo de me desapertar os cordões das placas das costas e da frente mais dois furos, tentarei aquela curva fascinante que me dizes ser tão fácil. Jaguar Pintado vai apanhar uma destas surpresas!

— Ótimo! — disse Pico-Espinho, todo molhado do túrbido Amazonas. — Digo-te uma coisa, não era capaz de te distinguir de um dos meus parentes. Dois furos, julgo que disseste? Um pouco mais de expressão, por favor, e não resmungues assim tanto, ou Jaguar Pintado pode ouvir-nos. Quando terminares, quero experimentar aquele mergulho ao comprido que dizes ser tão fácil. Jaguar Pintado vai apanhar uma destas surpresas!

E assim Pico-Espinho mergulhou e Lento-e-Pesado mergulhou ao seu lado.

— Ótimo! — disse Lento-e-Pesado. — Um pôco mais de atenção ao suster da respiração e poderás instalar-te no fundo do túrbido Amazonas. Agora tentarei aquele exercício de pôr as pernas traseiras à volta das orelhas que dizes ser tão peculiarmente confortável. Jaguar Pintado vai apanhar uma destas surpresas!

— Ótimo! — disse Pico-Espinho. — Mas está a fazer um pouco de pressão sobre as tuas placas das costas. Estão todas sobrepostas, agora, em vez de pousadas lado a lado.

— Oh, isso é o resultado do exercício — disse Lento-e-Pesado. — Noto que os teus espinhos parecem estar a fundirem-se uns com os outros e que comesças a parecer-te mais com uma pinha e menos com um ouriço de castanheiro do que costumavas.

— Ai sim? — disse Pico-Espinho. — Isso é de demolhar na água. Oh, Jaguar Pintado vai apanhar uma surpresa!

Continuaram com os seus exercícios, cada um ajudando o outro, até chegar a manhã; e quando o sol ia alto, descansaram e secaram-se. Então viram que estavam ambos bastante diferentes do que eram antes.

— Pico-Espinho — disse Cágado depois do pequeno almoço, — eu não sou quem era ontem; mas julgo que ainda posso divertir Jaguar Pintado.

— Era mesmo isso que eu estava a pensar agora mesmo — disse Pico-Espinho.

— Acho que as escamas tem imensas vantagens sobre os espinhos — já para não falar de poder nadar. Oh, Jaguar Pintado vai apanhar cá uma destas surpresas! Vamos procurá-lo.

Pouco depois encontraram Jaguar Pintado, ainda a tratar da sua pata fofa que tinha magoado na noite anterior. Ficou tão surpreendido que caiu três vezes para trás sobre a sua própria cauda pintada sem parar.

— Bom dia! — disse Pico-Espinho. — E como passa a tua querida e graciosa Mamã esta manhã?

— Está bastante bem, obrigado — disse Jaguar Pintado; — mas tem de me perdoar por não conseguir neste preciso momento recordar o seu nome.

— Isso não é muito simpático da tua parte — disse Pico-Espinho — considerando que ontem por esta altura tentaste escorripichar-me da minha carapaça com a tua pata.

— Mas tu não tinhas nenhuma carapaça. Era tudo espinhos — disse Jaguar Pintado. — Eu sei que era. Olha só para a minha pata!

— Disseste-me para me largar no túrbido Amazonas e me afogar — disse Lento-e-Pesado. — Porque é que estás tão rude e esquecido hoje?

— Não te lembras do que a tua mãe te disse? — disse Pico-Espinho, —

Não se enrosca, mas sabe nadar -
 É Lento-e-Pesado, não há que enganar!
 Enrosca-se, mas não sabe nadar -
 É Pico-Espinho, não há que enganar!

Depois, ambos se enroscaram e rolaram à roda, à roda de Jaguar Pintado até os olhos dele se tornarem tal qual rodas de carreta na sua cabeça.

Depois ele foi chamar a mãe.

— Mãe — disse ele, — há dois novos animais nos bosques hoje, e o que tu disseste que não podia nadar, nada, e o que tu disseste que não podia enroscar-se, enrosca-se; e têm os espinhos a meias, acho eu, porque ambos são escamados por todo, em vez de um ser liso e o outro muito espinhoso; e, além disso, estão a rolar à roda, à roda em círculos, e eu não me sinto nada bem.

— Filho, filho! — disse Mãe Jaguar um ror de vezes, delicadamente dando à cauda, — um Ouriço-Cacheiro é um Ouriço-Cacheiro, e só pode ser um Ouriço-Cacheiro; e um Cágado é um Cágado, e não pode nunca ser outra coisa.

— Mas não é um Ouriço-Cacheiro e não é um Cágado. É um bocadinho de ambos e eu não sei o seu nome próprio.

— Asneiras! — disse Mãe Jaguar. — Tudo tem o seu nome próprio. Eu chamava-lhe ‘Tatu’ até descobrir o verdadeiro. E deixava-o em paz.

Assim, Jaguar Pintado fez como lhe mandaram, especialmente quanto a deixá-los em paz; mas a coisa curiosa é que, de então para cá, Ó Mais-que-Tudo, ninguém nas margens do túrbido Amazonas voltou a chamar a Pico-Espinho e a Lento-e-Pesado mais nada a não ser Tatu. Há Ouriços-Cacheiros e Cágados noutros lugares, claro (há alguns no meu jardim); mas os do tipo realmente antigo e esperto, com as suas escamas postas e sobrepostas umas sobre as outras, como escamas de pinhas, que viviam nas margens do túrbido Amazonas nos Tempos Antigos e Distantes, chamam-se sempre Tatus, porque foram tão espertos.

Portanto isso assim está mesmo bem, Mais-que-Tudo. Estás a ver?

Texts of the Illustrations

1.

Este é um mapa incitante do Túrbido Amazonas feito a Vermelho e Preto. Não tem nada a ver com a história, a não ser porque tem dois Tatus nele — na parte de cima. A parte incitante são as aventuras que aconteceram aos homens que foram pelo caminho assinalado a vermelho. Eu era para desenhar Tatus quando comecei o mapa, e era para desenhar manatins e macacos com cauda de aranha e grandes cobras e um ror de Jaguares, mas era mais incitante fazer o mapa e as aventuras aventureiras a vermelho. Começa no canto inferior esquerdo e segue as setinhas por todo o lado e depois de uma volta completa regressas ao sítio onde as pessoas aventureiros foram para casa num navio chamado *Real Tigre*. Este é um desenho muito aventureiro, e todas as aventuras são contadas por escrito, para poderes ter a certeza do que é uma aventura e do que é uma árvore ou um barco.

2. (Map)

[scroll at the bottom of the map]

As Muytas Embocaduras do Rio Amazonas

Aquesta foi a totalmente desesperada tentativa e empreza da Nau Gygante Sir Matt Vows a aparelhou — que, concebida em loucura extrema engendrou maa-aventurança. Dos cincoenta e sete aventureiros que largaram de Bristol — aos 17 de Abril do anno da graça de 1503 volveram não mais do que onze aa cidade e estes em tal condiçam que os próprios suínos tinham mais rezom para delles moffar em as ruas (estando suas panças cheias, polo menos) e as suas pelles sem cortes, do que de lhes envejar o seu estado de graça como simpres homens. A rota de nossa viagem incerta e lamentavel em direcção de as Índias Orientais — agora uma vizam muy distante fica apontada a carmim.

Lancelot Mayhew AM

[anticlockwise from the left-hand bottom corner of the map]

E acá, tam exactamente quanto se pode dizer, a ree veio à praia.

Aqui foy o nosso primeiro acampamento depois de a nau se partir em pedaços dezenove dos nossos soamente.

Aqui todos nós prestamos juramento a Sir Mtw Vowse que J. Hamper quebrou.

Rio a que chamamos Rio Barra de Rum na segunda noute.

Sir M Vowse aqui abriu toda a barra de rum por boa causa.

E assim em pirogas por muyto lamaçal.

Muyta sezão nos ares aqui.

Aqui estaa soo Lamaçal e Cangrejos.

Colina de Batts.

Rio pequeno de Tsluci.

Tsluci, hua simpres villa.

Hum gram campo de milho, que Nick Dyer pisou e maltratou, sendo entom com bebida.

Fomos atacados aqui.

Aqui se enterrou N. Dyer, um homem profano mas rijo marinheiro (de uma flecha).

Aqui queimamos a barçaça.

IMOXATLAN uma vasta cidade de os Índios onde fomos com muyto carinho detidos por cinco dias.

Aqui estaa toda a floresta com Macacos.

Fomos pela margem do Rio para evitar a floresta mas assim não evitamos a sezom.

Aqui teem minas de Ouro.

As minas que fomos proibidos de ver.

Aqui estom escondidos os Idolos de Imoxatlan.

Por tocar em hum Pagode que ele concebeu ser puro Ouro Sam Batts da Gygante (Sir M. Vowse sua empreza) foi de tal feiçom tratado pelos Sacerdotes das couzas que morreo em III dias.

S. Batts sa sepultura foi transportado pelo Rio principal em hua piroga os Indios o levando mas prestes morreu.

Hum Pagode que encontramos em hua torre em hua collina & os Indios queimavam oferendas ante elle.

Aqui estaa mais floresta.

[large scroll at top of map]

Tudo esto é desconhecido de todo: os nossos Indios arrenegando de nossos guias pois que elles tinham receo de Dyabos e noos enfermos e escassos por força volvemos pera traz pera a Costa outra vez despois de todas estas provaçoms persuadidos de que Aqui não se vem aas Indias polo menos por terra Lancet. Mayhew.

Sir Matt. Vowse tendo posto as suas peças da frente e de traz despois de sua limpeza & polimento foi aqui venerado como Pagode por vaarios Indios simpres. Hua grande cidade onde fomos derrotados. O nosso primeiro assalto foi para tomar e usar como guias Indios e esteve preto de ser o nosso fim por isso continuamos Leste por Norte com o que tinhamos.

Tomamos quatro pirogas na praia, a nossa necessidade o justificando.

Aqui vive Tatu ou Cerdo-em-carapaça.

Jno. Hanper — hum amotinado [over drawing of a hanged man] tambem por roubar dos almacens antes.

Cidade Fortificada e Paliçada de o Chefe Imoxotlanchuatl.

Campos e jardins de os Indios.

Tudo aqui ee hum medonho e mal cheiroso Pantano ou Lamaçal que se estende para oeste os Indios afirmam que 314 legoas espanholas.

Rios que veem do pantano de Ilolotiputl.

A segunda piroga foi ataa aqui aa procura de hua saida mas volveu sem mais novas, a nom ser que contemos a sezão. Quatro enfermos.

Aqui estam Aves com cornos e teem tambem coroas.

Nat Thomas sua sepultura (de uma calentura).

Matheusec — um homem da guinee que pisou hua serpente foi deixado aqui aas suas proprias drogas e aa Mercê.

Aqui ee tudo juncais bravos — da altura de hum homem.

Aqui estaa um Jaguar como um grande Gato.

Aqui se encontra Pecoro, um pequeno e feroz porco e com ele Tapir, o Elefante menor.

Aqui pola Mercê de Deus o Real Tigre foi querenado e noos embarcamos.

3.

Este é um desenho da história inteira do Jaguar e do Ouriço-Cacheiro e do Cágado e do Tatu todos num monte. Parece mais ou menos o mesmo de qualquer lado que o vires. O Cágado está no meio, a aprender a dobrar-se, e é por isso que as placas carapaçosas nas suas costas estão tão afastadas umas das outras. Ele está em cima do Ouriço-Cacheiro, que está à espera de aprender a nadar. O Ouriço-Cacheiro é um Ouriço-Cacheiro Ajaponesado, porque eu não consegui encontrar os nossos Ouriços-Cacheiros no jardim quando os queria desenhar. (Era de dia e eles tinham ido para a cama debaixo das dalias). O Jaguar Pintalgado está a espreitar do parapeito, com a sua pata-fofa cuidadosamente enfaixada pela sua mãe, porque se picou a escorripichar o Ouriço-Cacheiro. Está muito surpreendido ao ver o que o Cágado está a fazer, e dói-lhe a pata. A coisa trombuda com o olhinho pela qual o Jaguar Pintalgado está a tentar trepar é o Tatu em que o Cágado e o Ouriço-Cacheiro se vão transformar quando tiverem acabado de se dobrar e de nadar. Todo este desenho é mágico, e essa é uma das razões por que não desenhei os bigodes do Jaguar. A outra razão foi por que ele era tão novo que os bigodes ainda não lhe tinham crescido. Para a sua Mamã, a alcunha do Jaguar era Dofles.

Poem

Nunca desci o Amazonas
 Nunca cheguei ao Brasil;
 Mas o *Don* e o *Magdalena*,
 Podem lá ir vezes mil!

Sim, cada semana, de Southampton
 Grandes vapores, cor de oiro e marfim,
 Rolam por ali abaixo, ao Rio
 (rolam — rolam até ao Rio!)
 E eu queria rolar até ao Rio
 Algum dia antes do meu fim!

Nunca vi um Jaguar,
 Nem um Tatu aind—⁴
 A sair da sua concha,
 E não terei nunca esse brinde,

A não ser que vá ao Rio
 Estas maravilhas ver assim—
 Rolar — rolar até ao Rio—
 Rolar realmente até ao Rio!
 Oh, adorava rolar até ao Rio
 Algum dia antes do meu fim!

⁴ If this line and the next are read without a pause at the end of the first one, the ending -a of *ainda* is assimilated to the preposition *a* at the beginning of the next line. The repetition of 'dill' is echoed in the repetition of the two similar diphtongs *ai*.

Como a primeira carta foi escrita

Era uma vez, há muitíssimo tempo, um homem Neolítico. Não era um Jutelandês, nem um Anglo, ou sequer um Drávido, que bem podia ter sido, Mais que Tudo, mas não interessa por quê. Era um Primitivo e vivia cavernosamente numa Caverna e usava muito poucas roupas e não sabia ler e não sabia escrever e não queria saber e, excepto quando tinha fome, era bastante feliz. O seu nome era Tegumai Bopsulai e isso quer dizer ‘Homem-que-não-põe-um-pé-à-frente-do-outro-à-pressa’; mas nós, Ó Mais que Tudo, vamos chamar-lhe Tegumai, para abreviar. E o nome da sua esposa era Teshumai Tewindrow e isso quer dizer “Senhora-que-faz-muitíssimas-perguntas”; mas nós, Ó Mais que Tudo, vamos chamar-lhe Teshumai, para abreviar. E o nome da sua menina filhinha era Taffimai Metallumai e isso quer dizer ‘Pessoa-pequena-sem-maneiras-nenhumas-que-devia-ser-açoitada’; mas eu vou chamar-lhe Taffy. E ela era a Mais que Tudo de Tegumai Bopsulai e a Mais que Tudo da sua Mamã e não era açoitada nem metade do que precisava; e eram todos três muito felizes. Mal Taffy aprendeu a andar, ia a todo o lado com o seu Papá Tegumai e por vezes não voltavam para a Caverna até terem fome e então Teshumai Tewindrow dizia:

— Em que mundos e fundos¹ estiveram vocês os dois, para se pôrem tão sujos assim? Realmente, meu Tegumai, não és melhor do que a minha Taffy.

Agora atenta e escuta!

Um dia Tegumai Bopsulai desceu pelo pântano de bacorinhos até ao rio Wagai para espetar a sua lança numas carpas para o jantar e a Taffy também foi. A lança de Tegumai era feita de madeira com dentes de tubarão na ponta e, antes de apanhar um só peixe que fosse, ele quebrou-a sem querer de lado a lado, ao espetá-la com demasiada força no fundo do rio. Estavam a milhas de casa (é

¹ *Mundos e fundos* is normally used to refer to excessive, unreasonable demands or expectations. In this case, as well as implying that Taffy's and her father's activities are reproachable, it also takes on a literal meaning ('worlds and depths').

claro que tinham o almoço com eles num saquinho) e Tegumai tinha-se esquecido de trazer lanças sobressalentes.

— Temos aqui uma caldeirada! — disse Tegumai. — Vai-me levar meio dia para consertar isto.

— Há a tua lança preta grande em casa — disse Taffy. — Deixa-me ir a correr à Caverna pedir à Mamã para ma dar.

— É demasiado longe para as tuas perninhas rechonchudas — disse Tegumai.

— Além disso, podias cair ao pântano de bacorinhos e afogares-te. Temos de nos remediar com o que temos.

Sentou-se e tirou do bolso um saquinho de consertos feito de pele, cheio de tendões de rena e tiras de coiro e bolas de cera de abelhas e resina, e começou a consertar a lança. Taffy sentou-se também, com os dedos dos pés na água e o queixo apoiado na mão, e pensou com muita força. Depois, disse:

— Ouve, Papá, é uma maçada horrenda tu e eu não sabermos escrever, não é? Se soubéssemos, podíamos enviar uma mensagem para mandar vir a lança nova.

— Taffy — disse Tegumai, — quantas vezes já te disse para não usares calão? ‘Horrenda’ não é uma palavra bonita; mas dava mesmo muito jeito, já que falas nisso, se pudéssemos escrever para casa.

Nesse momento, um Forasteiro-homem estava a vir ao longo do rio, mas pertencia a uma tribo distante, os Tewaras, e não compreendia uma palavra da língua de Tegumai. Ficou na margem e sorriu a Taffy, porque tinha uma menina filhinha em casa. Tegumai tirou um novelo de tendões de veado do seu saco de consertos e começou a consertar a sua lança.

— Chega aqui — disse Taffy. — Sabes onde vive a minha Mamã?

E o Forasteiro-homem disse: — Um! — sendo, como sabes, um Tewara.

— Tonto! — disse Taffy e bateu o pé, porque viu um cardume de carpas muito grandes a subir o rio, logo agora que o seu Papá não podia usar a sua lança.

— Não incomodes a gente crescida — disse Tegumai, tão atarefado com o conserto da lança que nem se virou.

— Não tou² a incomodar — disse Taffy. — Só quero que ele faça o que quero que ele faça, e ele não compreende.

— Então não me incomodes — disse Tegumai, e continuou a puxar e a esticar os tendões de veado, com a boca cheia de fios soltos.

O Forasteiro-homem — que era um genuíno Tewara — sentou-se na relva e Taffy mostrou-lhe o que o seu Papá estava a fazer. O Forasteiro-homem pensou:

— Esta é uma criança muito maravilhosa. Bate-me o pé e faz caretas. Deve ser a filha daquele nobre Chefe, tão grandioso que nem dá pela minha presença.

Por isso, sorriu mais delicadamente do que nunca.

— Agora — disse Taffy, — quero que vás à minha Mamã, porque as tuas pernas são mais compridas do que as minhas e não caís no pântano de bacorinhos, e que peças a outra lança do Papá - a do punho preto, que está pendurada por cima da nossa lareira.

O Forasteiro-homem (*e* ele era um Tewara) pensou:

— Esta é uma criança muito, muito maravilhosa. Agita os braços e grita-me, mas eu não compreendo uma palavra do que me está a dizer. Mas se eu não fizer o que ela quer, receio bem que aquele altivo Chefe, Homem-que-volta-as-costas-a-visitas, fique zangado.

Levantou-se e arrancou um pedaço de casca de árvore de um vidoeiro e deu-o a Taffy. Fez isto, Mais que Tudo, para mostrar que o seu coração era tão branco como a casca de vidoeiro e que não tinha más intenções; mas Taffy não compreendeu bem.

— Oh! — disse ela. — Agora compreendo! Queres a morada da casa da minha Mamã? É claro que não sei escrever, mas sei desenhar desenhos, se tiver alguma coisa aguçada com que riscar. Por favor empresta-me o dente de tubarão do teu colar.

O Forasteiro-homem (*e ele* era um Tewara) não disse nada, por isso Taffy levantou a sua mãozinha e puxou pelo belo colar de contas e sementes e dente de tubarão que ele tinha ao pescoço.

² *Tou* is a shortened, colloquial form of the verb *estar*. It is used as an equivalent of 'I aren't'.

O Forasteiro-homem (e ele *era* um Tewara) pensou:

— Esta é uma criança muito, muito, muito maravilhosa. O dente de tubarão do meu colar é um dente de tubarão mágico e sempre me disseram que, se alguém lhe tocassem sem minha autorização, imediatamente incharia ou rebentaria. Mas esta criança não incha nem rebenta, e aquele Chefe importante, Homem-que-trata-unicamente-dos-seus-negócios, que ainda não deu pela minha presença, não parece recear que ela inche ou rebente. É melhor eu ser mais polido.

Por isso, deu a Taffy o dente de tubarão e ela deitou-se de barriga para baixo, com as pernas no ar, tal como certas pessoas no chão da sala de estar quando querem fazer desenhos, e disse:

— Agora vou desenhar uns belos desenhos! Podes espreitar por cima do meu ombro, mas não me abanes. Primeiro, vou desenhar o Papá a pescar. Não está muito parecido; mas a Mamã vai perceber, porque eu desenhei a lança dele toda partida. Bem, agora vou desenhar a outra lança de que ele precisa, a lança com o punho preto. Parece como se estivesse espetada nas costas do Papá, mas isso é porque o dente de tubarão escorregou e este pedaço de casca de árvore não é grande que chegue. Essa é a lança que quero que tu vás buscar; por isso, vou desenhar um desenho de eu mim própria a suplicar-te.³ O meu cabelo não é assim espetado como o desenhei, mas é mais fácil de desenhar dessa maneira. Agora vou-te desenhar a ti. Eu cá por mim acho que és realmente muito simpático, mas não consigo fazer-te bonito no desenho, por isso não te fendas.⁴ Estás fendido?

O Forasteiro-homem (e ele era *um* Tewara) sorriu. Pensou:

— Vai decerto haver uma grande batalha algures, e esta criança extraordinária, que pega no meu dente de tubarão mas não incha nem rebenta, está-me a dizer para ir chamar toda a tribo do grande Chefe para o ajudar. Ele é um grande Chefe, senão teria dado pela minha presença.

³ A corruption of *explicar-te*, but could also be read as a mispronunciation of *suplicar-te* ('implore to you').

⁴ The omission of the initial *o* gives the word another meaning: 'split'.

— Olha — disse Taffy, desenhando com muita força e bastantes riscos, — agora desenhei-te a ti e pus a lança que o Papá quer na tua mão, só para te lembrar que é para a trazeres. Agora vou-te mostrar como encontrar a morada da casa da minha Mamã. Vais até chegares a duas árvores (aquilo são árvores), e depois sobes uma colina (aquilo é uma colina), e depois chegas a um pântano de bacorinhos todo cheio de bacorinhos. Não pus os bacorinhos todos, porque não sei desenhar bacorinhos, mas desenhei-lhes a cabeça e isso é o que vais ver deles quando atravessares o pântano. Vê lá não caias lá dentro! Depois a nossa Caverna é logo adiante do pântano de bacorinhos. Não é realmente tão alta como as colinas, mas eu não sei desenhar coisas muito pequenas. Aquela é a minha Mamã cá fora. É bonita. É a mais bonitíssima Mamã que já alguma vez existiu, mas não se vai fender quando vir que a desenhei assim tão desinteressante. Vai ficar satisfeita comigo por eu saber desenhar. Agora, para o caso de te esqueceres, desenhei a lança que o Papá quer do lado de fora da Caverna. Está dentro, realmente, mas tu mostra o desenho à minha Mamã e ela dá-ta. Desenhei-a com as mãos erguidas, porque sei que ela ficará muito satisfeita por te ver. Não é um bonito desenho? E percebes mesmo, ou queres que seplique outra vez?

O Forasteiro-homem (e ele era um *Tewara*) olhou para o desenho e acenou com muita força. Disse para consigo:

— Se eu não for buscar a tribo deste grande Chefe para o ajudar, ele será morto pelos seus inimigos, que chegam de todos os lados com lanças. Agora vejo por que é que o grande Chefe fez de conta que não dava pela minha presença! Receava que os seus inimigos estivessem escondidos nos arbustos e o vissem a entregar-me uma mensagem. Por conseguinte, voltou as costas e deixou a sábia e maravilhosa criança desenhar o terrível desenho a mostrar-me as suas dificuldades. Ir-me-ei a buscar auxílio para ele da sua tribo.

Nem sequer perguntou a Taffy qual era a estrada, mas correu para os arbustos como o vento, com a casca de vidoeiro na mão e Taffy sentou-se muito satisfeita.

Ora bem, este é o desenho que Taffy tinha desenhado para ele!

— O que tens estado a fazer, Taffy? — disse Tegumai.

Tinha consertado a sua lança e estava a brandi-la cuidadosamente para a frente e para trás.

— É um anjinho⁵ meu, Papá querido — disse Taffy. — Se não me fizeres perguntas, vais ficar a saber tudo daqui a um bocadinho e vais ficar surpreendido. Nem sabes como vais ficar surpreendido, Papá! Promete que ficas surpreendido.

— Muito bem — disse Tegumai, e continuou a pescar.

O Forasteiro-homem — sabias que ele era um Tewara? — apressou-se a partir com o desenho e correu durante algumas milhas, até que, por mero acaso, encontrou Teshumai Tewindrow à porta da sua Caverna, a falar com algumas outras senhoras Neolíticas que tinham vindo a um almoço Primitivo. Taffy parecia-se muito com Teshumai, especialmente na parte de cima da cara e nos olhos, por isso o Forasteiro-homem — sempre um puro Tewara — sorriu polidamente e entregou a Teshumai a casca de vidoeiro. Tinha corrido muito, por isso estava a ofegar, e tinha as pernas arranhadas das silvas, mas mesmo assim tentou ser polido.

Assim que Teshumai viu o desenho, gritou como tudo e atirou-se ao Forasteiro-homem. As outras senhoras Neolíticas atiraram-no ao chão todas ao mesmo tempo e sentaram-se em cima dele, numa longa fila de seis, enquanto Teshumai lhe puxava o cabelo.

— Está tão na cara⁶ como o nariz deste Forasteiro-homem — disse ela. — Espetou o meu Tegumai todinho⁷ com lanças e assustou a pobre Taffy, de modo que o cabelo dela está todo em pé: e, não contente com isso, traz-me um horrendo desenho de como se deu o sucedido. Olhem!

⁵ I have rendered 'berangement' as *anjinho* ('little angel') instead of *arranjinho*. This, together with the words referred to in notes 4 and 5, sets up a pattern of ambiguous malapropisms which does not occur in the source text.

⁶ Homonymy of 'plain' (not pretty) and 'plain' (obvious) does not figure in Portuguese. The colloquial expression *estar na cara* means 'to be obvious' and also, literally, 'to be in the face'.

⁷ the diminutive is used to render 'all full of'.

Mostrou o desenho a todas as senhoras Neolíticas pacientemente sentadas em cima do Forasteiro-homem.

— Aqui está o meu Tegumai com o braço partido; aqui está uma lança espetada nas suas costas; aqui está um homem com uma lança pronta a arremessar; aqui está outro homem a arremessar uma lança de uma Caverna, e aqui está um magote de pessoas (eram na verdade os bacorinhos da Taffy, mas pareciam-se mesmo bastante com pessoas) a aparecerem por detrás de Tegumai. Não é chocante!

— Chocantíssimo! — disseram as senhoras Neolíticas e encheram o cabelo do Forasteiro-homem com lama (o que o surpreendeu), e tocaram os Tambores Tribais Reverberantes e convocaram todos os chefes da Tribo de Tegumai, com os Hetmans e Dólmans com os seus Destacamentos; Woons, Negus e Akhoonds da organização, a juntar aos Feiticeiros, Angekojs, Jujus, Bonzos e o resto, os quais decidiram que, antes de cortarem a cabeça ao Forasteiro-homem, ele teria de os conduzir imediatamente ao rio e mostrar-lhes onde tinha escondido a pobre Taffy.

Neste ponto, o Forasteiro-homem (apesar de ser um Tewara) estava realmente aborrecido. Tinham-lhe enchido o cabelo bem cheio com lama; tinham-no amassado para cima e para baixo em seixos bicudos; tinham-se sentado em cima dele numa longa fila de seis; tinham-lhe dado pancadas e encontrões até ele mal poder respirar; e, embora não compreendesse a língua deles, tinha quase a certeza de que os nomes que as senhoras Neolíticas lhe chamaram não eram senhoris. Porém, nada disse até toda a Tribo de Tegumai estar reunida e então conduziu-os de volta à margem do rio Wagai e aí encontraram a Taffy a fazer colares de margaridas e Tegumai a apanhar cuidadosamente carpas pequenas com a sua lança consertada.

— Bem, foste mesmo rápido! — disse Taffy. — Mas por que trouxeste tantas pessoas? Papá querido, esta é a minha surpresa. Estás de verdade surpreendido, Papá?

— Muito — disse Tegumai; — mas deu cabo da minha pescaria por hoje. Ora, toda a querida, bondosa, simpática, limpa e sossegada Tribo está aqui, Taffy.

E estavam mesmo. À frente vinham Teshumai Tewindrow e as senhoras Neolíticas, agarrando com força o Forasteiro-homem, cujo cabelo estava cheio de lama (embora ele fosse um Tewara). Atrás deles vinham o Chefe-Mor, o Vice-Chefe, os Chefes Delegado e Assistente (todos armado até aos dentes de cima), os Hetmans e Chefes de Centenas, Platoffs com os seus Pelotões, e Dólmans com os seus Destacamentos; Woons, Negus e Akhoonds em fileiras na retaguarda (também armados até aos dentes). Por detrás deles estava a Tribo em ordem hierárquica, desde proprietários de quatro Cavernas (uma para cada estação), uma corrida particular de renas e dois saltos de salmão, até Vilãos feudais e prógnatas, semi-habilitados a metade de uma pele de urso em noites de Inverno, a sete jardas da lareira, e a servos adscritos, detendo a revogação de um osso com tutano esbulhado sob penhora.⁸ (Não são lindas estas palavras, Mais que Tudo?) Estavam ali todos, emproados e aos gritos, e assustaram todos os peixes num raio de vinte milhas e Tegumai agradeceu-lhes numa fluida alocução⁹ Neolítica.

Então Teshumai Tewindrow desceu a correr e beijou e abraçou Taffy muito mesmo; mas o Chefe-Mor da Tribo de Tegumai agarrou em Tegumai pelas penas do seu chapéu e abanou-o severamente.

— Explica! Explica! Explica! — gritou toda a Tribo de Tegumai.

— Pela tua saudinha! — disse Tegumai. — Larga-me o chapéu. Já um homem não pode quebrar a sua lança das carpas sem o país em peso lhe cair em cima? Sois um povo muito metediço.

— Parece que afinal não trouxeram a lança com o punho preto do Papá — disse Taffy. — E o que é que estão a fazer ao meu simpático Forasteiro-homem?

⁸ I have not been able to find an interestingly medieval sounding expression for 'heriot' (*multa paga ao senhor do feudo por morte do rendeiro* is too descriptive). I have opted for the word for 'pawn', which sounds suitably obscure.

⁹ *Oração* is another possibility; but this word is more often associated with 'prayer' or 'clause'.

Estavam a dar-lhe pancadas aos dois e aos três e aos dez até os seus olhos andarem à volta, à volta. Ele só conseguia ofegar e apontar para Taffy.

— Onde está a gente má que te espetou a lança, meu querido?

— Não veio cá ninguém — disse Tegumai. — A minha única visita esta manhã foi o pobre sujeito que vocês estão a tentar sufocar. Não estais bem, ou estais doente, Ó Tribo de Tegumai?

— Ele veio com um desenho horrível — disse o Chefe-Mor — um desenho que mostrava que estavas crivado de lanças.

— An - hum - Távez seja melhor eu explicar que lhe dei aquele desenho — disse Taffy, mas não se sentia lá muito bem.

— Tu! — disse a Tribo de Tegumai toda junta. — Pessoa-pequena-sem-nenhumas-maneiras-que-devia-ser-açoitada! Tu?

— Taffy querida, parece-me que estamos metidos em trabalhos — disse o seu Papá, e pôs-lhe o braço por cima do ombro, por isso ela não se importou.

— Explica! Explica! Explica! — disse o Chefe-Mor da Tribo de Tegumai, e saltitou a pé-coxinho.

— Eu queria que o Forasteiro-homem fosse buscar a lança do Papá, por isso desenhei-a — disse Taffy. — Não havia montes de lanças. Havia só uma lança. Eu desenhei-a três vezes para ter a certeza. Não consegui evitar que parecesse espetada na cabeça do Papá — não havia espaço na casca de vidoeiro; e aquelas coisas que a Mamã chamou gente má são os meus bacorinhos. Desenhei-os para lhe mostrar o caminho pelo pântano; e desenhei a Mamã à entrada da caverna com um ar satisfeito porque ele é um Forasteiro-homem simpático, e eu acho que vocês são mesmo o povo mais estúpido do mundo — disse Taffy. — Ele é um homem muito simpático. Por que lhe encheram o cabelo com lama? Lavem-no!

Ninguém disse absolutamente nada durante muito tempo, até o Chefe-Mor se rir; depois o Forasteiro-homem (que era pelo menos um Tewara) riu; depois Tegumai riu até cair a direito na margem; depois toda a Tribo riu mais e pior e mais alto. As únicas pessoas que não se riram foram Teshumai Tewindrow e todas as senhoras

Neolíticas. Foram muito polidas para com todos os seus maridos e disseram ‘idiota!’ um ror de vezes.

Depois o Chefe-Mor da Tribo de Tegumai gritou e disse e cantou:

— Ó Pessoa-pequena-sem-maneiras-nenhumas-que-devia-ser-açoitada, descobriste uma grande invenção!

— Não era minha intenção; eu só queria a lança com punho preto do Papá — disse Taffy.

— Não importa. É mesmo uma grande invenção e um dia mais tarde os homens chamar-lhe-ão escrita. Neste momento são apenas desenhos e, como vimos hoje, os desenhos nem sempre são bem compreendidos. Mas virá o tempo, Ó Bebé de Tegumai, em que faremos letras — as vinte e seis todinhas — e em que saberemos ler, assim como escrever, e então diremos exactamente o que queremos dizer, sem nenhum erro. Que as senhoras Neolíticas lavem a lama do cabelo do forasteiro!

— Ficarei bem contente com isso — disse Taffy, — porque, afinal, embora tenham trazido absolutamente todas as lanças da Tribo de Tegumai, esqueceram-se da lança de punho preto do meu Papá.

Então o Chefe-Mor gritou e disse e cantou:

— Taffy querida, da próxima vez que escreveres uma carta-desenho, é melhor mandá-la por um homem que saiba falar a nossa língua, para explicar o que quer dizer. Eu por mim não me importo, porque sou um Chefe-Mor, mas é muito mau para o resto da Tribo de Tegumai e, como podes ver, surpreende o forasteiro.

Depois, adoptaram o Forasteiro-homem (um genuíno Tewara de Tewar) na Tribo de Tegumai, porque ele era um cavalheiro e não barafustou por causa da lama que as senhoras Neolíticas tinham posto no seu cabelo. Mas, de então para cá (e suponho que é tudo por culpa da Taffy), muito poucas meninas pequenas gostam de aprender a ler ou escrever. A maioria prefere fazer desenhos e brincar com os seus Papás — tal e qual como a Taffy.

Texts of the Illustrations

1.

Esta é a história de Taffimai Metallumai gravada numa presa de elefante há muito, muito tempo, pelos Povos Antigos. Se leres a minha história, ou ta lerem, podes ver como tudo está contado na presa. A presa fazia parte de uma velha trompa tribal que pertencia à Tribo de Tegumai. Os desenhos foram riscados nela com uma unha ou qualquer coisa assim, e depois os riscos foram enchidos com cera preta, mas todas as linhas divisórias e as cinco rodinhas na base foram enchidas com cera vermelha. Quando era nova, havia uma espécie de cadeia de contas e conchas e pedras preciosas numa das extremidades; mas agora isso foi quebrado e perdido — tudo excepto o bocadinho que vês. As letras à volta da presa são mágicas — magia rúnica — e se conseguires lê-las, descobrirás uma coisa bastante nova. A presa é de marfim — muito amarela e riscada. Tem dois pés de altura e dois pés de diâmetro, e pesa onze libras e nove onças.¹⁰

2. Runes

[on the left side of the tusk]

Esta é a história de Taffimai toda escrita numa uelha preza. Se comessares no canto superior esquerdo e leres para a direita, uerás com os teus próprios olhos as coizas como é que aconteceram.

[on the right side]

A razão por que escreuo desta maneira esquisita é porque não há letras suficientes no alfabeto rúnico para todas as palavras que te quero dizer, ó Mais que Tudo.

¹⁰ By keeping the pounds, ounces and feet of the original, the description sounds more 'primitive'.

[below the tusk]

Esta é a preza idêntica na qual a lenda de Taffimai foi escrita e grauada pelo autor.¹¹

¹¹ The letters missing from the runes are -v-, -w- and -y-. Alternative spellings are used. In the Portuguese version, -u- replaces -v- (a medieval spelling), intervocallic -s- is replaced by -z- (a letter which represents the same sound as the double letter it replaces), and -ç- is replaced by -ss-, a spelling which again faithfully reproduces the sound indicated with the discarded spelling.

Poem

Passa por Merrow Down uma estrada—
Caminho de mata agora é—
A uma hora de Guildford estava
Acima do rio Wey é.

Aqui, quando a sineta dos cavalos se ouvia,
Os antigos Bretões todos num repente
Iam ver o que o escuro Fenício trazia
Em caravana pela Estrada do Poente.

E aqui se encontravam, ou por estas partes
Para discutir assuntos tribais—
Para trocar contas por outras artes
E lata por pulseiras orientais

Mas antes muitos, muitos sóis
(Quando o bisonte andava por ali)
Taffy e o seu Papá trepavam os dois
Aquela encosta, e a sua casa era ali.

Depois, no ribeiro de Broadstone, os castores
Fizeram um brejo onde Bramley fica;
E ursos de Shere vinham à procura
De Taffimai onde Shamley fica.

O Wey, a que Taffy chama Wagai
Era mais de seis vezes maior então;
E toda a Tribo de Tegumai
Fazia uma bela figura então!

Como se fez o Alfabeto

Na semana a seguir a Taffimai Metallumai (continuaremos a chamar-lhe Taffy, Mais que Tudo) cometer aquele pequeno erro sobre a lança do seu Papá e o Forasteiro-homem e a carta-desenho e tudo, ela foi à pesca das carpas com o seu Papá outra vez. A sua Mamã queria que ela ficasse em casa e a ajudasse a pendurar peles de animais a secar nos grandes estendais do lado de fora da sua Caverna Neolítica, mas a Taffy escapuliu-se com o seu Papá bastante cedo, e foram pescar. Pouco depois, ela começou a dar risadinhas e o seu Papá disse:

— Não sejas tonta, menina.

— Mas não foi incitante! — disse Taffy. — Não te lembras de como o Chefe-Mor soprou as bochechas e como estava engraçado o Forasteiro-homem simpático com a lama no cabelo?

— Lembro-me até bem de mais — disse Tegumai. — Tive de pagar duzentas peles de veado - das macias com franjas - ao Forasteiro-homem, pelas coisas que lhe fizemos.

— Nós cá não lhe fizemos nada — disse Taffy. — Foi a Mamã e as outras senhoras Neolíticas - e a lama.

— Não vamos falar disso — disse o seu Papá. — Almocemos.

Taffy pegou num osso com tutano e ficou sentada, quieta como um rato, durante dez minutos inteirinhos, enquanto o seu Papá riscava em pedaços de casca de vidoeiro com um dente de tubarão. Depois, disse:

— Papá, pincei numa surpresa secreta. Faz um barulho - qualquer tipo de barulho.

— Ah! — disse Tegumai. — Serve, para começar?

— Serve — disse Taffy. — Pareces mesmo um peixe-carpa com a boca aberta. Diz outra vez, por favor.

— Ah! ah! ah! — disse o seu Papá. — Não sejas mal educada, minha filha.

— Não estou a querer dizer mal educada, verdade verdadinha — disse Taffy. — Faz parte do meu pinçamento-surpresa-segredo. Diz lá *ah*, Papá, e fica com a

boca aberta ao fim, e empresta-me esse dente. Vou desenhar a boca de um peixe-carpa escancarada.

— Para quê? — disse o seu Papá.

— Não vês? — disse Taffy, riscando na casca de árvore. — Será a nossa pequena sepresa secreta. Quando eu desenhar um peixe-carpa com a boca aberta no fumo na parte de trás da nossa Caverna - se a Mamã não se importar - vai-te lembrar esse barulho-ah. Depois podemos brincar a fazer de conta que fui eu que saltei do escuro e te sepreendi com esse barulho - tal como fiz no pântano de bacorinhos no Inverno passado.

— Ah sim? — disse o seu Papá, no tom de voz que os crescidos usam quando estão verdadeiramente a prestar atenção — Continua, Taffy.

— Oh, que maçada! — disse ela — Não sei desenhar um peixe-carpa inteiro, mas sei desenhar uma coisa que quer dizer a boca de um peixe-carpa. Não sabes como eles ficam de cabeça para baixo a escarafunchar na lama? Ora bem, aqui está um peixe-carpa de faz-de-conta (podemos brincar a fazer de conta que o resto dele está desenhado). Aqui está só a boca dele e isso quer dizer *ah*.

E ela desenhou isto. (1.)

— Não está mal — disse Tegumai e riscou no seu próprio pedaço de casca de árvore para si; — mas esqueceste a antena que tem atravessada na boca.

— Mas eu não sei desenhar, Papá.

— Não precisas de desenhar mais nada a não ser a abertura da boca dele e a antena atravessada. Assim saberemos que é um peixe-carpa, po'que os lúcios e as trutas não têm antenas. Olha cá, Taffy.

E ele desenhou isto. (2.)

— Agora vou copiá-lo. — disse Taffy. — És capaz de compreender isto assim quando o vires?

E desenhou isto. (3.)

— Perfeitamente — disse o seu Papá. — E ficarei tão sepreendido quando o vir onde quer que seja como se tivesses saltado de detrás de uma árvore e dissesse:

— 'Ah!'.

— Agora faz outro barulho — disse Taffy, muito orgulhosa.

— Yah! — disse o seu Papá, muito alto.

— Hum — disse Taffy. — Esse é um barulho misturado. A parte do fim é *ah-boca-do-peixe-carpa*; mas o que havemos de fazer à parte da frente? *Yer-Yer-Yer e ah! Ya!*

— É muito parecido com o barulho da boca-do-peixe-carpa. Vamos desenhar outra parte do peixe-carpa e juntá-las — disse o seu Papá.

Ele próprio estava bastante incitado também.

— Não. Se estiverem juntas, eu esqueço-me. Desenha-a separada. Desenha-lhe a cauda. Se está de cabeça para baixo, a cauda vem primeiro. Lém disso, acho que sei desenhar caudas facilíssimo¹ — disse Taffy.

— Uma boa ideia — disse Tegumai. — Aqui está uma cauda de peixe-carpa para o barulho *Yer*.

E ele desenhou isto. (4.)

— Vou tentar agora — disse Taffy. Corda-te que não sei desenhar como tu, Papá. Está bem se eu desenhar só a parte dividida da cauda e uma linha a escorrer por ali abaixo para a parte onde se junta?

E ela desenhou isto. (5.)

O seu Papá acenou e os seus olhos estavam brilhantes de citação.

— É lindo — disse ela. — Agora faz outro barulho, Papá.

— Oh! — disse o seu Papá, muito alto.

— Isso é muito fácil — disse Taffy. — Pões a boca toda redonda como um ovo ou uma pedra. Por isso, um ovo ou uma pedra servem.

— Nem sempre se encontram ovos ou pedras. Vamos ter de riscar uma coisa redonda como um deles.

E ele desenhou isto. (6.)

— Ora está! — disse Taffy, — que ror de desenhos de barulho fizemos: boca-de-carpa, cauda-de-carpa e ovo! Agora, faz outro barulho, Papá.

¹ The ungrammaticality of 'I can draw tails easiest' is conveyed by giving a regular superlative ending (*-íssimo*) to an irregular adjective requiring an irregular ending (*-ímo*). A typical construction of children's language.

— Sss! — disse o seu Papá e franziu o sobrolho para consigo mesmo, mas Taffy estava demasiado incitada para reparar.

— Esse é muito fácil — disse ela, riscando na casca de árvore.

— Eh, o quê? — disse o seu Papá. — Eu queria dizer que estava a pensar e não queria ser incomodado.

— É um barulho à mesma. É o barulho que faz uma cobra, Papá, quando está a pensar e não quer ser incomodada. Vamos fazer o barulho-sss como uma cobra. Isto está bem?

E ela desenhou isto. (7.)

— Aí tens — disse ela. — É outra sepresa-segredo. Quando desenhares uma cobra-sibilosa à porta da tua caverninha das traseiras onde consertas as lanças, eu vou saber que estás a pensar com muita força; e vou entrar muito ao de leve como um rato. E se a desenhares numa árvore à beira-rio quando estiveres a pescar, eu vou saber que queres que eu ande muito, mesmo muito ao de leve como um rato, para não abanar as margens.

— Perfeitamente verdade — disse Tegumai. — E este jogo tem mais que se lhe diga do que pensas. Taffy, querida, tenho a impressão de que a filha do teu Papá descobriu a coisa mais admirável que há desde que a Tribo de Tegumai passou a usar dentes de tubarão em vez de sílex para as pontas das suas lanças. Acho que descobrimos o verdadeiro, grande segredo do mundo.

— Por quê? — disse Taffy, e os seus olhos brilharam de incitação.

— Eu explico — disse o seu Papá. — Como se diz água na língua tegumai?

— *Ya*, claro, e quer dizer rio também - como *Wagai-ya* - o rio *Wagai*.

— Como se diz água má que te dá febre se a beberes - água preta - água dos pântanos?

— *Yo*, claro.

— Agora olha — disse o seu Papá. — Sepõe que vias isto riscado ao lado de uma poça no pântano de bacorinhos ?

E ele desenhou isto. (8.)

— Cauda-de-carpa e ovo redondo. Dois barulhos misturados! *Yo*, água má — disse Taffy. — Claro que eu não bebia aquela água, porque sabia que tu tinhas dito que era má.

— Mas eu não precisava sequer de estar perto da água. Podia estar a milhas de distância, a caçar, e mesmo assim —

— E mesmo assim, era tal e qual o mesmo que se estivesses ali e dissesse: — ‘Vai ‘bora, Taffy, senão apanhas uma febre.’ Isso tudo numa cauda-de-peixe-carpa e um ovo redondo! Ó Papá, temos de ir dizer à Mamã, depressa! — e Taffy dançou à volta dele.

— Ainda não — disse Tegumai; — não até avançarmos um pouco mais. Vejamos. *Yo* é água má, mas *so* é comida cozinhada ao lume, não é?

E ele desenhou isto. (9.)

— Sim. Cobra e ovo — disse Taffy. — Por isso, quer dizer que o jantar está pronto. Se visses isso riscado numa árvore, sabias que era altura de vir para a Caverna. Eu também.

— Pela minha pestaninha! — disse Tegumai. — Isso também é verdade. Mas espera um momento. Há um problema. *So* quer dizer ‘vem jantar’, mas *sho* quer dizer os estendais onde penduramos as nossas peles de animais.

— Horríveis e velhos estendais! — disse Taffy. — Detesto ajudar a pendurar neles peles pesadas, quentes e pejudas de pêlos. Se desenhasses a cobra e o ovo e eu pensasse que queria dizer jantar e viesse do bosque e descobrisse que queria dizer que era para eu ajudar a Mamã a pendurar as peles nos estendais, o que é que fazia eu?

— Ficavas aborrecida. E a Mamã também. Temos de fazer um desenho novo para *sho*. Temos de desenhar uma cobra às pintas que assobia *sh-sh*, e brincamos a que a cobra lisa só assobia *ssss*.

— Eu não tinha a certeza como pôr as pintas — disse Taffy. — E távez se tu próprio estivesses cheio de pressa, podias não as pintar no desenho, e eu pensava que era *so* quando era *sho* e depois a Mamã apanhava-me na mesma. Não e não! Acho que é melhor desenharmos um desenho dos horríveis estendais

altos eles próprios mesmos, para termos mesmo a certeza certezinha. Vou pô-los logo depois da cobra-sibilosa. Olha!

E ela desenhou isto. (10.)

— Távez seja o mais seguro. É muito semelhante aos nossos estendais, de qualquer maneira — disse o seu Papá, rindo. — Agora vou fazer um novo barulho com o som de uma cobra e um estendal nele. Vou dizer *shi*. É lança em Tegumai, Taffy.

E riu-se.

— Não faças pouco de mim — disse Taffy, lembrando-se da sua carta-desenho e da lama no cabelo do Forasteiro-homem. — Desenha-o tu mesmo, Papá.

— Não vamos pôr bacorinhos nem colinas desta vez, eh? — disse o seu Papá.

— Vou só desenhar uma linha a direito para representar a minha lança.

E ele desenhou isto. (11.)

— Nem mesmo a Mamã confundia isso com eu a ser assassinado.

— Faz-me um grande favor, não digas isso, Papá. Faz-me sentir mal. Faz mais alguns barulhos. Estamos a avançar lindamente.

— Er-hm! — disse Tegumai, olhando para cima. — Digamos *shu*. Isso quer dizer céu.

Taffy desenhou a cobra e o estendal. Em seguida, parou.

— Temos de fazer um novo desenho para esse som do fim, não temos?

— *Shu-shu-uuu!* — disse o seu Papá. — Ora, é mesmo como o som-de-ovo-redondo mais fino.

— Então sepõe que desenhemos um ovo redondo fino e fazemos de conta que é um sapo que já não come nada há anos.

— N-não — disse o seu Papá. — Se desenhássemos isso à pressa, podíamos confundi-lo com o próprio ovo redondo. *Shu-shu-shu!* Digo-te o que havemos de fazer. Abrimos um buraquinho no fim do ovo redondo para mostrar como o barulho-O acaba todo fraco, ooo-oo-oo.

E ele desenhou isto. (12.)

— Oh, está lindíssimo! Muito melhor do que um sapo fraco. Continua — disse Taffy, usando o seu dente de tubarão.

O seu Papá continuou a desenhar e a sua mão tremia com incitamento. Continuou, até desenhar isto. (13.)

— Não olhes para cima, Taffy — disse ele. — Tenta ver se descobres o que significa na língua tegumai. Se fores capaz, descobrimos o Segredo.

— Cobra - estendal - ovo-partido - cauda-de-carpa e boca-de-carpa — disse Taffy. — *Shu-ya*. Água-do-céu (chuva).

Nesse momento, caiu uma gota na sua mão, pois o dia ficara nublado.

— Ora, Papá, está a chover. Era então isso o que querias dizer-me?

— Claro — disse o seu Papá. — E disse-to sem pronunciar uma palavra, não foi?

— Bem, eu *acho* que descobria o que era em menos de nada, mas aquela gota de chuva deu-me a certeza. Agora vou-me lembrar para sempre. *Shu-ya* quer dizer chuva ou ‘vai chover’. Ora, Papá!

Levantou-se e dançou à volta dele.

— Sepõe que saías antes de eu acordar e desenhavas *shu-ya* no fumo na parede, eu sabia que ia chover e levava a minha capa de pele de castor. A Mamã é que ia ficar surpreendida!

Tegumai levantou-se e dançou. (Os Papás não se importavam de fazer coisas dessas naqueles tempos).

— Mais do que isso! Mais do que isso! — disse ele. — Sepõe que eu te queria dizer que não estava a chover muito e que era para vires cá abaixo ao rio, o que é que desenhávamos? Diz as palavras em fala-tegumai primeiro.

— *Shu-ya-las, ya maru*. (Água-do-céu a acabar. Rio vem a.) Que ror de sons novos! Cá eu, não vejo como podemos desenhá-los.

— Mas eu sim — eu sim! — disse Tegumai. — Atenta só mais um minuto e paramos por aqui hoje. Já temos *shu-ya*, não temos? Mas este *las* é um quebra-cabeças. *La-la-la!* — e brandiu o seu dente de tubarão.

— Há a cobra-sibilosa no fim e a boca-de-carpa antes da cobra - *as-as-as*. Só nos falta *la-la* — disse Taffy.

— Eu sei, mas temos de fazer *la-la*. E somos as primeiras pessoas em todo o mundo a tentar jamais fazê-lo, Taffy.

— Bem — disse Taffy, bocejando, porque estava bastante cansada. — *Las* quer dizer partir ou acabar, assim como terminar, não é?

— Pois é — disse Tegumai. — *Yo-las* quer dizer que não há água no tanque para a Mamã cozinhar - logo quando eu vou caçar, também.

— E *shi-las* quer dizer que a tua lança está partida. Se eu tivesse pensado nisso, em vez de desenhar desenhos-de-bacorinho tontos para o Forasteiro!

— *La! La! La!* — disse Tegumai, brandindo o seu pau e franzindo o sobrolho.

— Ora bolas!

— Eu podia ter desenhado *shi* com toda a facilidade — Taffy prosseguiu. — Depois, tinha desenhado a tua lança toda partida - assim!

E ela desenhou. (14.)

— Tal e qual — disse Tegumai. — É *la* sem tirar nem pôr. E também não é como nenhuma das outras marcas.

E ele desenhou isto. (15.)

— Agora quanto a *ya*. Oh, já o fizemos. Agora quanto a *maru*. *Mum-mum-mum*. *Mum* fecha-nos a boca, não fecha? Desenhámos uma boca fechada, assim.

E ele desenhou. (16.)

— Depois a boca-de-carpa aberta. Isso faz *Ma-ma-ma!* Mas e quanto a esta coisa-*rrrrr*, Taffy?

— Soa toda áspera e cheia de bicos, como a tua serra de dente de tubarão quando estás a serrar uma prancha para a canoa — disse Taffy.

— Queres dizer toda aguçada nas pontas, assim? — disse Tegumai.

E ele desenhou. (17.)

— Zatamente² — disse Taffy. — Mas não queremos esses dentes todos: põe só dois.

² The spelling of the word has to be changed, in order for the phonetic consequence of the apheresis of *e* in *exactamente* to be perceived. In other words, *Xactamente*, as a word beginning with *x*, would have a different initial sound from (e)xactamente.

— Só ponho um — disse Tegumai. — Se este nosso jogo vai ser o que eu julgo, quanto mais fáceis fizermos os nossos desenhos-som, tanto melhor para toda a gente.

E ele desenhcou. (18.)

— Agora é que chegamos lá — disse Tegumai, a pé coxinho. — Vou desenhá-las todas num fio, como peixe.

— Não era melhor pôrmos um bocadinho de pau ou qualquer coisas entre cada palavra, para elas não roçarem umas contra as outras e andarem aos encontrões, como se fossem carpas?

— Oh, eu deixo um espaço para isso — disse o seu Papá.

E, muito incitadamente, desenhcou-as a todas sem parar num pedaço novo e grande de casca de vidoeiro. (19.)

— *Shu-ya-las ya-maru* — disse Taffy, lendo som a som.

— Basta por hoje — disse Tegumai. — Além disso, estás a ficar cansada, Taffy. Não faz mal, querida.

(19)

— Acabamos tudo amanhã e assim seremos lembrados por muitos e muitos anos depois de as árvores maiores que vês serem todas cortadas para lenha.

Por isso foram para casa e durante todo o serão Tegumai esteve sentado de um lado da lareira e Taffy do outro, a desenhcar *ya's* e *yo's* e *shu's* e *shi's* no fumo na parede e a darem risadinhas juntos, até a sua Mamã dizer:

— Realmente, Tegumai, és pior do que a minha Taffy.

— Por favor não te importes — disse Taffy. — É só o nosso segredo-sepresa,³ Mamã querida, e contamos-te tudo sobre ele logo que esteja pronto; mas faz-me um grande favor, não me perguntes o que é agora, se não tenho de te dizer.

Por isso, com todos os cuidados, a sua Mamã não perguntou; e, bem cedinho na manhã seguinte, Tegumai desceu até ao rio para pensar em novos desenhos-som,

³ 'Secret surprise' (with and without the hyphen on p. 110, with the hyphen on p. 121) and 'surprise-secret' (p. 113) both appear in the text. I am assuming that 'secret' is the modifier when not hyphenated, while the others are compound nouns. The question arises because of the homonymy of 'secret' (adj.) and 'secret' (noun) in English, which does not occur in Portuguese.

e quando Taffy se levantou, viu Ya-las (a água está-se a acabar ou a chegar ao fim) riscado a giz no lado do grande tanque da água de pedra, da parte de fora da Caverna.

— Hum — disse Taffy. — Estes sons-desenho são uma maçada! É o mesmo que se o Papá tivesse vindo aqui em pessoa dizer-me para ir buscar mais água para a Mamã cozinhar.

Foi à nascente nas traseiras da casa e encheu o tanque com um balde de casca de árvore e depois correu até ao rio e puxou a orelha esquerda do seu Papá — aquela que tinha o direito de puxar quando se portava bem.

— Agora anda daí e desenhamos todos os desenhos-som que faltam — disse o seu Papá.

E passaram um dia muito incitante naquilo, com um belo almoço no meio e dois jogos de folguedos. Quando chegaram ao T, Taffy disse que, como o seu nome e o do seu Papá e o da sua Mamã todos principiavam por aquele som, deviam desenhar uma espécie de grupo de família com eles a darem as mãos. Não havia problemas para desenhar uma vez ou duas; mas ao fim de seis ou sete vezes, Taffy e Tegumai desenharam-no cada vez mais riscado, até que por fim o som-T era apenas um Tegumai magro e comprido com os braços esticados para segurar Taffy e Teshumai. Podes ver por estes três desenhos em parte como aconteceu. (20, 21, 22).

Muitos dos outros desenhos eram demasiado bonitos ao princípio, especialmente antes do almoço; mas, ao serem desenhados uma e outra vez em casca de vidoeiro, tornaram-se mais simples e mais fáceis, até por fim o próprio Tegumai dizer que não lhes encontrava defeito. Viraram a cobra-sibilosa ao contrário para o som-Z, para mostrar que estava a sibilar de trás para a frente de forma suave e branda (23); e fizeram apenas uma rabiosca para o E, porque entrava nos desenhos tão amiúde (24); e desenharam desenhos do Bácoro sagrado dos tegumais para o som-B⁴ (25, 26, 27, 28); e, porque era um som mau

⁴ The word for 'beaver' in Portuguese begins with a 'c' (*castor*), not a 'b'. I have chosen another animal whose name starts with a 'b' — *bácoro* ('piglet') - the drawings are not a very good likeness anyway . . .

e metediço, apenas desenharam narizes para o som-N, até ficarem cansados (29); e desenharam um desenho da boca do grande lúcio-do-lago para o som-Ge glutão (30); e desenharam a boca do lúcio outra vez com uma lança por detrás para o arranhado, dorido som-Ke (31); e desenharam desenhos de um bocadinho do sinuoso rio Wagai para o agradável som-We às curvas curvadas (32, 33); e assim por diante e sucessivamente para a frente, até terem feito e desenhado todos os desenhos-som que queriam, e ali tinham o Alfabeto, todo completo.

E depois de milhares e milhares e milhares de anos, e depois de Hieroglíficos e Demóticos e Nilóticos e Crípticos e Cúficos e Rúnicos e Dóricos e Jónicos e de todos os géneros de outros riscos e rabiscos⁵ (porque os Woons e os Negus e os Akhoonds e os Repositórios da Tradição nunca deixariam sossegada uma coisa boa quando dessem por ela) o velho e admirável, fácil e compreensível Alfabeto — A, B, C, D, E e tudo o resto — voltou à sua forma correcta outra vez para todos os Mais que Tudo aprenderem quando tiverem idade para isso.

Mas eu lembro-me de Tegumai Bopsulai e de Taffimai Metallumai e de Teshumai Tewindrow, a sua querida Mamã, e de todos os tempos passados. E foi assim — assim mesmo — há muito, muito tempo — nas margens do grande Wagai!

⁵.*Riscos* means ‘stroke, scratch, line’ and *rabiscos* ‘doodles’.

Text of the Illustration

Uma das primeiras coisas que Tegumai Bopsulai fez depois de Taffy e ele terem inventado o alfabeto foi um colar-Alfabeto mágico de todas as letras, de modo a poder pôr-se no Templo de Tegumai e manter-se para todo o sempre. Toda a Tribo de Tegumai trouxe as suas contas mais preciosas e coisas mais belas e Taffy e Tegumai passaram cinco anos inteiros a pôr o colar em ordem. Este é um desenho do colar-Alfabeto mágico. O fio era feito do tendão de rena melhor e mais forte, reforçado com fio de cobre fino.

Começando do topo, a primeira conta é uma velha conta de prata que pertencia ao Sacerdote-Mor da Tribo de Tegumai; depois vêm três pérolas de mexilhões pretas; a seguir está uma conta de barro (azul e cinzenta); a seguir uma conta de ouro com amolgadelas, enviada como presente por uma tribo que a arranjou em África (mas realmente devia ser indiana); a seguinte é uma conta comprida e achatada de vidro de África (a Tribo de Tegumai tomou-a num combate); depois vêm duas contas de barro (branca e verde), com pintas numa e pintas e riscas na outra; a seguir estão três contas de âmbar bastante esbotenadas; depois três contas de barro (vermelha e branca), duas com pintas, e a grande no meio com um padrão denteado. Depois começam as letras e entre cada letra está uma pequena conta de barro esbranquiçada, com a letra repetida em ponto pequeno. Aqui estão as letras:

A está riscado num dente — um dente de alce, acho eu.

B é o Bácoro Sagrado de Tegumai num pedaço de marfim antigo.

C é uma concha de ostra perlada — interior da parte da frente.

D deve ser uma espécie de concha de mexilhão — exterior da parte da frente.

E é um cordel de fio de prata.

F está partido, mas o que resta é um bocado de chifre de veado.

G está pintado a preto num pedaço de madeira. (A conta depois de G é uma concha pequena, e não uma conta de barro. Eu não sei por que fizeram isso.)

H é uma espécie de concha grande e castanha de caurim.

I é a parte de dentro de uma concha comprida moída à mão. (Levou três meses a Tegumai para a moer).

J é um anzol em madrepérola.

L é a lança partida em prata. (o K devia vir a seguir ao J, claro; mas o colar partiu-se uma vez e emendaram-no mal).

K é uma lasca fina de osso riscada e tingida de preto.

M está numa concha cinzento pálido.

N é um pedaço do que se chama porfíria, com um nariz riscado nela. (Tegumai passou cinco meses a polir esta pedra).

O é um pedaço de concha de ostra com um buraco no meio.

P e Q faltam. Perderam-se, há muito tempo, numa grande guerra, e a tribo emendou o colar com as cascavéis secas de uma cobra cascavel, mas nunca ninguém encontrou o P e o Q. É daqui que vem o dito 'Sem pés nem quês'.

R é, claro, apenas um dente de tubarão.

S é uma serpente de prata pequena.

T é a ponta de um osso pequeno, polido até ficar castanho e brilhante.

U é outro pedaço de concha de ostra.

W é um pedaço retorcido de madrepérola que eles encontraram dentro de uma concha de madrepérola grande e serraram com um arame mergulhado em areia e água. Levou um mês e meio a Taffy para o polir e fazer os buracos.

X é arame de prata ligado no meio com uma granada em bruto. (Taffy encontrou a granada).

Y é a cauda da carpa em marfim.

Z é um pedaço de ágata em forma de sino, marcada com riscas em forma de Z. Eles fizeram a serpente Z de uma das riscas, pegando na pedra mole e esfregando-a com areia vermelha e cera de abelha. Mesmo na abertura do sino podes ver a conta de barro repetindo a letra Z.

Estas são as letras todas.

A conta seguinte é um pedaço pequeno, redondo e esverdeado de minério de cobre; a seguinte é um pedaço de turquesa em bruto; a seguinte é uma pepita de

oiro em bruto (aquilo a que chamam oiro de primeira água); a seguinte é uma conta de barro em forma de melão (branca com pintas verdes). Depois vêm quatro peças de marfim achatadas, com pintas, bastante parecidas com dominós: depois vêm três contas de pedra, muito gastas; depois duas contas de ferro macio com buracos de ferrugem nas bordas (deviam ser mágicos, porque parecem muito vulgares); e por fim está uma conta africana muito, muito antiga, como vidro — azul, vermelha, preta e amarela. Depois vem a presilha para passar pelo botão grande de prata na outra extremidade e é tudo.

Eu copiei o colar com muito cuidado. Pesa uma libra e sete onças e meia.⁶ O arabesco preto por detrás só lá está para dar às contas e coisas melhor aspecto.

⁶ Although they are no longer in current use in Portugal, non-decimal units seem a good choice here, since they sound suitably ‘archaic’.

Poem

De toda a tribo de Tegumai
Que fez o colar, nenhuns ficaram,—
Em Merrow Down o cuco solta um ai—
O silêncio e o sol ficaram.

Mas com os anos fiéis de volta
E corações sem dor a cantarem de novo,
Vem Taffy dançando desenvolta,
A anunciar a Primavera de novo.

Na frente tem folhagens frondosas,
E caracóis doirados esvoaçam por cima;
Os olhos brilham como estrelas fogosas
E são mais azuis do que o céu por cima

De mocassins e capa de pele de veado,
Sem medo, livre e linda saltita,
E aviva o lume de lenho molhado
Para mostrar ao Papá onde saltita

Longe — oh, muito lá para trás,
Tão longe que não a ouve ele
Vem Tegumai a procurar, tenaz,
A filha que era tudo para ele.

O Caranguejo que brincou com o mar

Antes dos Tempos Antigos e Distantes, Ó Mais que Tudo, veio o Tempo do Princípio dos Princípios; e isso foi na época em que o Mágico Mor¹ estava a dar os últimos retoques às Coisas. Primeiro deu os últimos retoques à Terra; depois deu os últimos retoques ao Mar; e depois disse a todos os Animais que podiam sair e vir brincar. E os Animais disseram:

— Ó Mágico Mor, a que havemos de brincar?

E ele disse:

— Eu vos mostrarei.

Pegou no Elefante — em Todo-o-Elefante-que-havia — e disse:

— Brinca aos Elefantes.

E Todo-o-Elefante-que-havia brincou.

Pegou no Castor — em Todo-o-Castor-que-havia — e disse:

— Brinca aos Castores.

E Todo-o-Castor-que-havia brincou.

Pegou na Vaca — em Toda-a-Vaca-que-havia — e disse:

— Brinca às Vacas.

E Toda-a-Vaca-que-havia brincou.

Pegou na Tartaruga — em Toda-a-Tartaruga-que-havia — e disse:

— Brinca às tartarugas.

E Toda-a-Tartaruga-que-havia brincou.

Um a um, pegou em todos os animais e pássaros e peixes e disse-lhes a que brincar.

Mas, ao aproximar-se a noite, quando as pessoas e as coisas começam a ficar inquietas e cansadas, chegou o Homem (— Com a sua menina filhinha?) — Sim, com a sua bem amada menina filhinha às cavalitas, e disse:

¹ I have translated 'Eldest' as *Mor*, indicating that he is the major, principal Magician. There is not an exact equivalent in Portuguese for 'Eldest'.

— O que é esta brincadeira,² Mágico Mor?

E o Mágico Mor disse:

— Ó Filho de Adão, esta é a brincadeira do Princípio do Princípio, mas tu és demasiado sensato para esta brincadeira.

E o Homem saudou-o e disse:

— Sim, sou demasiado sensato; mas vê se fazes com que todos os Animais me sejam obedientes.

Ora bem, enquanto os dois estavam a falar, Pau Amma o Caranguejo, a quem tocava a vez no jogo, correu de lado e entrou no mar, dizendo de si para consigo:

— Vou brincar à minha brincadeira sozinho nas águas profundas e nunca serei obediente a este filho de Adão.

Ninguém o viu afastar-se a não ser a menina filhinha, encostada ao ombro do Homem. E a brincadeira continuou até não haver mais nenhum Animal sem ordens; e o Mágico Mor sacudiu a fina poeira das mãos e andou pelo mundo para ver como os Animais brincavam.

Foi para Norte, Mais que Tudo, e encontrou Todo-o-Elefante-que-havia a cavar com as suas presas e a bater com os pés na terra nova, limpa e boa que tinha sido aprontada para ele.

— *Kun?* — disse Todo-o-Elefante-que-havia, querendo dizer ‘Está bem?’.

— *Payah kun* — disse o Mágico Mor, querendo dizer ‘Está mesmo bem’ e soprou nos grandes penedos e torrões de terra que Todo-o-Elefante-que-havia tinha cavado e eles transformaram-se nas grandes Montanhas dos Himalaias, e podes procurá-las no mapa.

Foi para Leste e encontrou Toda-a-Vaca-que-havia a pastar no campo que tinha sido aprontado para ela, e ela lambeu uma floresta inteira de uma assentada e engoliu-a e sentou-se a ruminar.

— *Kun?* — disse Toda-a-Vaca-que-havia.

² There is no homonymy in Portuguese of ‘play’ (‘act’ — *actuar*) and ‘play’ (‘children’s activities’ — *brincar*).

— *Payah kun* — disse o Mágico Mor; e soprou no pedaço sem vegetação onde ela tinha comido e no lugar onde se tinha sentado, e um tornou-se o grande Deserto Indiano e o outro tornou-se o Deserto do Sará, e podes procurá-los no mapa.

Foi para Oeste e encontrou Todo-o-Castor-que-havia a fazer uma barragem de castor nas nascentes de rios largos que tinham sido aprontados para ele.

— *Kun?* — disse Todo-o-Castor-que-havia.

— *Payah kun* — disse o Mágico Mor; e soprou nas árvores tombadas e nas águas paradas e tornaram-se as Everglades na Florida e podes procurá-las no mapa.

Depois foi para Sul e encontrou Toda-a-Tartaruga-que-havia a arranhar a areia com as suas barbatanas, que tinham sido aprontadas para ela, e a areia e as rochas corropiaram pelo ar e foram cair lá longe, no mar.

— *Kun?* — disse Toda-a-Tartaruga-que-havia.

— *Payah kun* — disse o Mágico Mor; e soprou na areia e nas rochas, onde tinham caído no mar, e tornaram-se as belas ilhas de Bornéu, Célebes, Sumatra, Java e o resto do arquipélago da Malásia, e podes procurá-los no mapa!

Um pouco mais tarde, o Mágico Mor encontrou o Homem nas margens do Rio Perak e disse:

— Ó Filho de Adão, os Animais são-te todos obedientes?

— Sim — disse o Homem.

— Toda a Terra te é obediente?

— Sim — disse o Homem.

— Todo o Mar te é obediente?

— Não — disse o Homem. — Uma vez por dia e uma vez por noite o Mar sobe pelo Rio Perak e empurra a água doce para a floresta, de modo que a minha casa fica molhada; uma vez por dia e uma vez por noite corre pelo rio abaixo e leva consigo toda a água, de modo que só fica lama, e a minha canoa vira-se. Foi essa a brincadeira a que o mandaste brincar?

— Não — disse o Mágico Mor. — Essa brincadeira é nova e não presta.

— Olha! — disse o Homem.

E, ao mesmo tempo, o grande Mar subiu pela foz do Rio Perak, empurrando o rio para trás, até inundar quilómetros e quilómetros das florestas escuras e a casa do Homem.

— Isto está mal. Lança a tua canoa à água e iremos descobrir quem anda a brincar com o Mar — disse o Mágico Mor.

Entraram na canoa; a menina filhinha veio com eles; e o Homem pegou no seu *kris* — um punhal curvo e ondeado com uma lâmina como uma chama — e fez-se ao Rio Perak. Depois o Mar começou a recuar cada vez mais e a canoa foi sugada da foz do rio, passando por Selangor, Malaca, Singapura, cada vez mais ao largo, até à ilha de Bintan, como se tivesse sido puxada por um fio.

Então o Mágico Mor pôs-se de pé e gritou:

— Ó animais, pássaros e peixes, que tive em minhas mãos no Princípio do Princípio e a quem ensinei a brincar ao que devíeis brincar, qual de vós está a brincar com o Mar?

Então os animais, pássaros e peixes disseram todos ao mesmo tempo:

— Mágico Mor, brincamos às brincadeiras que nos ensinaste a brincar; nós e os filhos dos nossos filhos. Mas nem um de nós brinca com o Mar.

Então a Lua ergueu-se, grande e cheia, sobre a água, e o Mágico Mor disse ao velho acorcundado que está sentado na Lua a tecer uma linha de pesca com que espera um dia apanhar o mundo:

— Ó Pescador da Lua, andas a brincar com o Mar?

— Não — disse o Pescador, — estou a tecer uma linha com que um dia apanharei o mundo, mas não brinco com o Mar.

E continuou a tecer a sua linha.

Ora, também há uma Ratazana na Lua que morde sempre a linha do Pescador à medida que ele a vai tecendo e o Mágico Mor disse-lhe:

— Oh! Ratazana da Lua, andas a brincar com o Mar?

E a Ratazana disse:

— Estou demasiado ocupada a morder a linha que este velho Pescador está a tecer. Não brinco com o Mar.

E continuou a morder a linha.

Então a menina filhinha ergueu os seus fofos braços morenos com as belas pulseiras de conchas brancas e disse:

— Ó Mágico Mor, quando aqui o meu pai estava a falar contigo no Princípio do Princípio, e eu estava encostada ao seu ombro enquanto os animais estavam a ser ensinados a brincar, um animal portou-se mal e foi para dentro do Mar antes de lhe teres ensinado a sua brincadeira.

E o Mágico Mor disse:

— Que sensatas são as criancinhas que olham e calam! Como era esse animal?

E a menina filhinha disse:

— Era redondo e era achatado; e os olhos saíam-lhe de umas hastes; e andava de lado, assim; e tinha as costas cobertas por uma carapaça forte.

E o Mágico Mor disse:

— Que sensatas são as criancinhas que dizem a verdade! Agora sei onde foi Pau Amma. Dá-me o remo!

Então pegou no remo; mas não havia necessidade de remar, porque a água corria constante, passando por todas as ilhas até chegarem ao lugar chamado Pusat Tasek — O Coração do Mar — onde fica o grande buraco que desce até ao coração do mundo, e nesse buraco cresce a Árvore Maravilhosa, Pauh Janggi, que dá as nozes gémeas mágicas. Então o Mágico Mor meteu o braço até ao ombro na água quente e profunda, e debaixo das raízes da Árvore Maravilhosa tocou nas costas largas de Pau Amma, o Caranguejo. E Pau Amma encolheu-se ao toque e o Mar todo subiu como a água sobe numa bacia quando se mete nela a mão.

— Ah! — disse o Mágico Mor. — Agora sei quem tem andado a brincar com o Mar.

E gritou:

— O que estás a fazer, Pau Amma?

E Pau Amma, lá do fundo, respondeu:

— Uma vez por dia e uma vez por noite saio para ir procurar comida. Uma vez por dia e uma vez por noite regresso. Deixa-me em paz.

Então o Mágico Mor disse:

— Escuta, Pau Amma. Quando saís da tua caverna, as águas do Mar despejam-se no Pusat Tasek, e todas as praias de todas as ilhas ficam sem nada, e os peixinhos morrem e Rajá Moiangue Cabane, o Rei dos Elefantes, fica com as patas enlameadas. Quando regressas e te sentas no Pusat Tasek, as águas do Mar sobem e metade das ilhas fica submersa e a casa do Homem fica inundada e Rajá Abdulá, o Rei dos Crocodilos, fica com a boca cheia de água salgada.

Então Pau Amma, lá do fundo, riu e disse:

— Não sabia que era tão importante. A partir de agora, sairei sete vezes ao dia e as águas nunca estarão paradas.

E o Mágico Mor disse:

— Não posso fazer-te brincar à brincadeira a que devias brincar, Pau Amma, porque me escapaste no Princípio do Princípio; mas, se não tens medo, vem à tona e falaremos sobre o assunto.

— Não tenho medo — disse Pau Amma.

E subiu à tona do mar à luz da lua.³ Não havia ninguém no mundo tão grande como Pau Amma — pois que ele era o Rei Caranguejo de todos os Caranguejos. Não um Caranguejo vulgar, mas um Caranguejo Rei. Um lado da sua enorme carapaça chegava à praia em Sarawak; o outro chegava à praia em Pahang; e ele era mais alto do que o fumo de três vulcões! Ao erguer-se pelo meio dos ramos da Árvore Maravilhosa, arrancou um dos maravilhosos frutos gémeos — as nozes duplas mágicas que dão juventude às pessoas — e a menina filhinha viu-a a flutuar ao lado da canoa e pescou-a e começou a tirar-lhe os grãos macios com as suas tesourinhas doiradas.

— Agora — disse o Mágico, — faz uma Magia, Pau Amma, para mostrares que és realmente importante.

³ I have used *luz da lua* ('light of the moon'), rather than the word *lunar* ('moonlight') to avoid the rhyme (*mar-luar*).

Pau Amma revirou os olhos e ondulou as pernas, mas só conseguia agitar o Mar, porque, embora fosse um Rei Caranguejo, não passava de um Caranguejo, e o Mágico Mor riu-se.

— Afinal não és assim tão importante, Pau Amma — disse ele. — Agora, deixa-me tentar a mim.

E fez uma Magia com a mão esquerda — apenas com o dedo mínimo da sua mão esquerda, e eis que, Mais que Tudo, a carapaça dura e preta azul-esverdeada do Caranguejo lhe caiu como cai a casca à noz do cacau e Pau Amma ficou todo mole — mole como os caranguejozinhos que às vezes encontras na praia, Mais que Tudo.

— Realmente, és muito importante — disse o Mágico Mor. — Queres que peça aqui ao Homem para te cortar com a sua *kris*? Queres que chame Rajá Moiangue Cabane, o Rei dos Elefantes, para te trespassar com as suas presas? Ou queres que chame Rajá Abdulá, o Rei dos Crocodilos, para te morder?

E Pau Amma disse:

— Estou envergonhado! Devolve-me a minha carapaça e deixa-me regressar ao Pusat Tasek e só sairei uma vez por dia e uma vez por noite para arranjar comida.

E o Mágico Mor disse:

— Não, Pau Amma, não te devolverei a tua carapaça, pois que ficarias maior e mais orgulhoso e forte, e talvez esquecesses a tua promessa e brincasses de novo com o Mar.

Então Pau Amma disse:

— O que hei-de eu fazer? Sou tão grande que só me posso esconder no Pusat Tasek e, se for para qualquer outro lugar, assim mole como estou agora, os tubarões e o peixe-cão comem-me. E se for para o Pusat Tasek, assim mole como estou agora, embora talvez esteja em segurança, não posso sair nunca para arranjar comida e morrerei.

Depois, ondulou as pernas e lamentou-se.

— Ouve, Pau Amma — disse o Mágico Mor — Não posso fazer com que brinques à brincadeira que te estava destinada, porque me escapaste no Princípio do Princípio; mas, se assim o escolheres, posso transformar cada pedra e cada buraco e cada arbusto de todos os mares num Pusat Tasek seguro para ti e os teus filhos, para sempre.

Então Pau Amma disse:

— Isso é bom, mas não escolho ainda. Olha! Ali está aquele Homem que falou contigo no Princípio do Princípio. Se ele não te tivesse tomado toda a atenção, eu não me teria cansado de esperar e não teria fugido e isto nunca teria acontecido. O que é que ele está disposto a fazer por mim?

E o Homem disse:

— Se assim o escolheres, farei uma Magia, de modo a que tanto as águas profundas como a terra firme sejam um lar para ti e para os teus filhos, de modo a que te possas esconder tanto na terra como no mar.

E Pau Amma disse:

— Não escolho ainda. Olha! Ali está aquela menina que me viu fugir no Princípio do Princípio. Se tivesse falado então, o Mágico Mor ter-me-ia chamado e nada disto teria acontecido. O que é que ela está disposta a fazer por mim?

E a menina filhinha disse:

— Esta noz que estou a comer é boa. Se assim o escolheres, farei uma Magia e dar-te-ei estas tesouras, muito afiadas e fortes, de modo a que tu e os teus filhos possam comer nozes de cacau como esta todo o dia, quando vieres do Mar à terra; ou podes escavar o teu próprio Pusat Tasek com as tuas tesouras, quando não houver pedra nem buraco por perto; e quando a terra estiver demasiado dura, com a ajuda destas mesmas tesouras podes subir a uma árvore.

E Pau Amma disse:

— Não escolho ainda, porque, todo mole como estou, estes presentes não me serviriam de nada. Devolve-me a minha carapaça, Ó Mágico Mor, e então brincarei à tua brincadeira.

E o Mágico Mor disse:

— Devolver-ta-ei, Pau Amma, por onze meses do ano; mas no décimo-segundo mês de cada ano, ficará mole de novo, para te recordar a ti e a todos os teus filhos que posso fazer magias, e para continuares humilde, Pau Amma; pois vejo que, se pudesses correr tanto debaixo de água como na terra, ficarias demasiado atrevido; e se pudesses trepar às árvores e partir nozes e cavar buracos com as tuas tesouras, ficarias demasiado ganancioso, Pau Amma.

Então Pau Amma pensou um bocadinho e disse:

— Fiz a minha escolha. Aceitarei todas as prendas.

Então o Mágico Mor fez uma Magia com a mão direita, com todos os cinco dedos da mão direita, e eis que, Mais que Tudo, Pau Amma encolheu, encolheu, encolheu até por fim ser apenas um pequeno caranguejo verde a nadar na água ao lado da canoa e a gritar num fiozinho de voz:

— Dá-me as tesouras!

E a menina filha pegou nele e pô-lo na palma da sua mãozinha morena e sentou-o no fundo da canoa e deu-lhe as suas tesouras e ele agitou-as com os seus bracinhos e abriu-as e fechou-as de rompante e disse:

— Posso comer nozes. Posso quebrar conchas. Posso cavar buracos. Posso trepar às árvores. Posso respirar no ar seco e posso encontrar um Pusat Tasek seguro debaixo de cada pedra. Não sabia que era assim tão importante. *Kun?* (Está bem?)

— *Payah kun* — disse o Mágico Mor, e riu e deu-lhe a sua benção; e o pequeno Pau Amma deslisou pelo lado da canoa para dentro da água; e era tão minúsculo que se poderia ter escondido debaixo da sombra de uma folha seca na terra ou de uma concha vazia no fundo do mar.

— Foi bem feito? — perguntou o Mágico Mor.

— Sim — disse o Homem. — Mas agora temos de voltar para Perak e é um longo trajecto para ir a remar. Se tivéssemos esperado até que Pau Amma saísse do Pusat Tasek e viesse para casa, a água ter-nos-ia levado lá sozinha.

— És preguiçoso — disse o Mágico Mor. — Por isso os teus filhos serão preguiçosos. Serão as pessoas mais preguiçosas do mundo. Chamar-se-ão Má Laia — o povo preguiçoso.

E ergueu o dedo na direcção da Lua e disse:

— Ó Pescador, aqui está este homem demasiado preguiçoso para remar para casa. Puxa a canoa até à sua casa com a tua linha, Pescador.

— Não — disse o Homem. — Se estou destinado a ser preguiçoso para sempre, que o Mar trabalhe para mim duas vezes por dia. Evitar-me-á ter de remar.

E o Mágico Mor riu-se e disse:

— *Payah kun* (Está mesmo bem).

E o Rato da Lua parou de morder a linha; e o Pescador desenrolou a linha até ela tocar o Mar e arrastou todo o profundo Mar, passando pela Ilha de Bintan, por Singapura, por Malaca, por Selangor, até a canoa entrar de corropio na foz do Rio Perak outra vez.

— *Kun?* — disse o Pescador da Lua.

— *Payah kun* — disse o Mágico Mor. — Não te esqueças de arrastar o Mar duas vezes por dia e duas vezes por noite para sempre, para que os pescadores Má Laia não tenham de remar. Mas tem cuidado, não o arrastes com demasiada força, senão faço-te uma Magia como fiz a Pau Amma.

Depois subiram todos o Rio Perak e foram para a cama, Mais que Tudo.

Agora ouve e atenta!

A partir desse dia, a Lua tem arrastado o mar para cima e para baixo, fazendo aquilo a que chamamos as marés. Por vezes, o Pescador do Mar puxa com um pouco de força a mais e então temos as marés da Primavera; e por vezes puxa com um pouco de força a menos e então temos as chamadas marés mortas; mas quase sempre é cuidadoso, por causa do Mágico Mor.

E Pau Amma? Quando vais à praia, podes ver como todos os bebés de Pau Amma fazem os seus próprios pequenos Pusat Taseks debaixo de cada pedra e de cada arbusto no areal; podes vê-los a agitarem as suas tesourinhas; e nalgumas partes do mundo vivem verdadeiramente em terra firme e trepam pelas

palmeiras e comem nozes de cacau, exactamente como a filha-menina prometeu. Mas, uma vez por ano, todos os Pau Ammas têm de largar a sua carapaça dura e ficarem moles — para lhes recordar o poder do Mágico Mor. E por isso não é justo matar ou perseguir os bebés de Pau Amma apenas porque Pau Amma foi estupidamente rude há muito, muito tempo.

Ah, sim! E os bebés de Pau Amma detestam que os tirem dos seus pequenos Pusat Taseks e que os tragam para casa em frascos de conserva. É por isso que te beliscam com as suas tesouras e é bem feito!

Texts of the Illustrations

1.

Este é um desenho de Pau Amma, o Caranguejo, a fugir enquanto o Mágico Mor estava a falar com o Homem e com a sua Menina Filhinha. O Mágico Mor está sentado no seu trono mágico, envolto na sua Nuvem Mágica. As três flores em frente a ele são as três Flores Mágicas. No cimo da colina podes ver Todo-o-Elefante-que-havia, e Toda-a-Vaca-que-havia, e Toda-a-Tartaruga-que-havia a irem brincar como o Mágico Mor lhes mandou. A Vaca tem uma bossa, porque era Toda-a-Vaca-que-havia; por isso, tinha de ter tudo o que havia para todas as vacas que foram feitas depois. No sopé da colina, há Animais que foram ensinados a brincar ao jogo a que deviam brincar. Podes ver Todo-o-Tigre-que-havia a sorrir a Todos-os-Ossos-que-havia e podes ver Todo-o-Alce-que-havia e Todo-o-Papagaio-que-havia e Todos-os-Coelhinhos-que-havia na colina. Os outros Animais estão no outro lado da Colina, por isso não os desenhei. A casinha na encosta da colina é Toda-a-Casa-que-havia. O Mágico Mor fê-la para mostrar ao Homem como fazer casas quando quisesse. A Cobra à volta daquela colina cheia de espinhos é Toda-a-Cobra-que-havia e está a falar com Todo-o-Macaco-que-havia e o Macaco está a ser mal educado com a Cobra e a Cobra está a ser mal educada com o Macaco. O Homem está muito entretido a falar com o Mágico Mor. A Menina Filhinha está a olhar para o Pau Amma a fugir. Aquela coisa achaparrada na água na parte da frente é Pau Amma. Nesses tempos, não era um vulgar Caranguejo. Era um Rei Caranguejo. É por isso que parece diferente. A coisa que parece tijolos, ao pé do Homem, é o Grande Labirinto. Quando o Homem acabar a conversa com o Mágico Mor, andará no Grande Labirinto, porque tem de ser. A marca na pedra debaixo do pé do Homem é uma marca mágica; e por baixo de tudo desenhei as três Flores Mágicas todas misturadas com a Nuvem Mágica. Todo este desenho é Grande Remédio e Magia Forte.

2.

Este é o desenho de Pau Amma, o Caranguejo, a erguer-se do mar tão alto como o fumo de três vulcões. Não desenhei os três vulcões porque Pau Amma era muito grande. Pau Amma está a tentar fazer uma Magia, mas é apenas um velho Rei Caranguejo tolo, e por isso não pode fazer nada. Podes ver que ele é só pernas e garras e carapaça vazia e oca. A canoa é a canoa em que o Homem e a Menina Filha e o Mágico Mor partiram do Rio Perak. O Mar está todo escuro e agitado porque Pau Amma acaba de se erguer e sair do Pusat Tasek. O Pusat Tasek fica por baixo, por isso não o desenhei. O Homem está a acenar com a sua faca curva *kris* a Pau Amma. A Menina Filhinha está sentada toda quieta no meio da canoa. Sabe que está em segurança com o seu Papazinho. O Mágico Mor está de pé na outra extremidade da canoa, a começar a fazer uma Magia. Deixou o seu trono mágico na praia e tirou as roupas para não se molhar e também deixou ficar a Nuvem Mágica, para não fazer virar o barco. A coisa que parece outra canoa pequena ao lado da canoa a sério chama-se um flutuador. É um pedaço de madeira atado a uns paus e impede a canoa de virar. A canoa é feita de uma peça de madeira e há um remo numa das extremidades.

Poem

A caminho da China um junco
 De Pau Amma passa junto,
 E o Pusat Tasek fica à proa
 Da rota de uma canoa.
 Bote e brigue e vapor
 Conhecem o lar de Pau Amma de cor,
 Como o Pescador do Mar conhece bem
 Os barcos de vai e vem.
 Mas (e isto é muito de pasmar)
 Cacilheiros e rabelos não podem aqui passar.
 Barca, barça e barcarola
 Têm de ir dar uma grande volta.
 Galés, galeras e galeões
 Não andam aqui aos encontrões.
 Uma traineira via-se em maus lençóis,
 Se andasse nestes sóis.
 E se um moliceiro andasse ao sargaço
 De Penang até Riau (é um passo),
 Ou um bergantim da Manchúria
 Descesse até Singapura,
 Ou com vento de feição
 Chegasse até Bintão,
 Ou se um barco a vapor
 Se atrevesse até Timor,
 Sem dúvida que a navegação
 Ficava uma grande confusão.

Perceberás a minha adivinha
 Quando comeres pão com sardinha.

Ou, se não puderes esperar, pede-lhes para te deixarem consultar uma enciclopédia de navios; em seguida, pega no Atlas (o livro ilustrado melhor do mundo) e vê como os nomes dos lugares aonde vão os barcos são iguais aos do mapa. Qualquer criança da beira-mar deve ser capaz de o fazer; mas se ainda não sabes ler, pede a alguém que te mostre.

O Gato que andava sozinho

Ouve e atenta e escuta; pois isto deu-se e aconteceu e sucedeu e foi, Ó Mais que Tudo, quando os animais domésticos eram selvagens. O Cão era selvagem e o Cavalo era selvagem e a Vaca era selvagem e o Carneiro era selvagem e o Porco era selvagem — tão selvagem quanto se pode — e andavam nos Bosques Húmidos e Selvagens na companhia da sua selvagem solidão. Mas o mais selvagem de todos os animais selvagens era o Gato. Andava sozinho e para ele todos os lugares eram o mesmo.

É claro que o Homem também era selvagem. Era assustadoramente selvagem. Nem sequer começou a ficar um pouco domesticado até conhecer a Mulher, e ela lhe dizer que não gostava de viver à sua moda selvagem. Ela escolheu uma bonita Caverna seca, em vez de um monte de folhas húmidas, para nela se deitar; e espalhou areia limpa no chão; e acendeu um belo lume de lenha na parte de trás da Caverna, e pendurou uma pele curtida de cavalo selvagem, com a cauda para baixo, atravessada na entrada da Caverna; e disse:

— Limpa os pés, querido, quando entrares, e agora vamos governar a casa.

Nessa noite, Mais que Tudo, comeram carneiro bravo assado nas pedras em brasa e condimentado com alho bravo e pimenta brava; e pato bravo recheado com arroz bravo e fenacho bravo; e ossos com tutano de bois bravos; e cerejas bravas e romãs bravas.¹ Depois, o Homem adormeceu em frente ao lume, mesmo feliz; mas a Mulher ficou a pé a pentear o cabelo. Pegou no osso do pernil de carneiro — o grande osso achatado da pá — e olhou para as suas maravilhosas marcas e deitou mais lenha no lume e fez uma Magia. Fez a primeira Magia Cantada do mundo.

Lá fora, nos Bosques Húmidos e Selvagens, todos os animais selvagens se juntaram num lugar donde podiam ver o clarão do lume a grande distância e perguntaram-se o que queria dizer.

¹ *Bravo* and *selvagem* are antonyms of 'domestic'. *Selvagem* is not usual in the context of food.

Depois o Cavalo Selvagem bateu com a sua pata selvagem e disse:

— Ó meus Amigos e Ó meus Inimigos, por que é que o Homem e a Mulher fizeram aquele grande clarão naquela grande Caverna e que danos nos causará? O Cão Selvagem levantou o seu nariz selvagem e cheirou o cheiro de carneiro assado e disse:

— Vou lá acima ver e olhar e dizer; porque julgo que é bom. Gato, vem comigo.

— Nenni! — disse o Gato. — Eu sou o Gato que anda sozinho e todos os lugares são o mesmo para mim. Não irei.

— Então não podemos voltar a ser amigos nunca mais — disse o Cão Selvagem, e trotou para a Caverna.

Mas, quando já se tinha afastado um pouco, o Gato disse de si para consigo:

— Todos os lugares são o mesmo para mim. Por que é que eu não hei-de ir lá ver e vir-me embora a meu bel-prazer?

Assim, esgueirou-se atrás do Cão Selvagem, leve, muito levemente e escondeu-se onde podia ouvir tudo.

Quando o Cão Selvagem chegou à entrada da Caverna, levantou a pele de cavalo curtida com o nariz e cheirou o belo cheiro de carneiro assado e a Mulher, olhando para a pá de carneiro, ouviu-o e riu e disse:

— Aqui vem o primeiro. Coisa Selvagem vinda dos Bosques Selvagens, o que queres?

O Cão Selvagem disse:

— Ó minha Inimiga e Esposa do meu Inimigo, o que é isto, que cheira tão bem nos Bosques Selvagens?

Então a Mulher pegou num osso de carneiro assado e atirou-o ao Cão Selvagem e disse:

— Coisa Selvagem vinda dos Bosques Selvagens, prova e experimenta.

O Cão Selvagem roeu o osso e era mais delicioso do que tudo o que já alguma vez provara e disse:

— Ó minha Inimiga e Esposa do meu Inimigo, dá-me outro.

A Mulher disse:

— Coisa Selvagem vinda dos Bosques Selvagens, ajuda o meu Homem a caçar durante o dia e guarda esta Caverna à noite e dar-te-ei tantos ossos assados quantos precisares.

— Ah! — disse o Gato, ao ouvir isto. — Esta é uma Mulher muito sensata, mas não é tão esperta quanto eu.

O Cão Selvagem arrastou-se para dentro da Caverna e pousou a cabeça no colo da Mulher e disse:

— Ó minha Amiga e Esposa do meu Amigo, ajudarei o teu homem a caçar durante o dia e à noite guardarei a tua Caverna.

— Ah! — disse o Gato, ao ouvir isto. — Este é um Cão muito tonto.

E regressou pelos Bosques Húmidos e Selvagens, a dar com a sua cauda selvagem e a andar na companhia da sua selvagem solidão. Mas nunca contou a ninguém.

Quando o Homem acordou, disse:

— O que está o Cão Selvagem a fazer aqui?

E a Mulher disse:

— Já não se chama Cão Selvagem, mas sim o Primeiro Amigo, porque será nosso amigo para todo o sempre. Leva-o contigo quando fores caçar.

Na noite seguinte a Mulher segou grandes braçadas verdes de erva fresca das várzeas e secou-a ao lume, de modo que cheirava a feno acabado de ceifar, e sentou-se à entrada da Caverna e fez um cabresto entrançado de couro de cavalo e olhou para o osso de pernil-de-carneiro — para a grande e larga pá de carneiro — e fez uma Magia. Fez a Segunda Magia Cantada no Mundo.

Lá fora nos Bosques Selvagens todos os animais selvagens se perguntavam o que tinha acontecido a Cão Selvagem e, por fim, o Cavalo Selvagem bateu com a pata e disse:

— Eu vou ver e dizer por que é que o Cão Selvagem não regressou. Gato, vem comigo.

— Nenni! — disse o Gato — Eu sou o Gato que anda sozinho e todos os lugares são o mesmo para mim. Não irei.

Mas mesmo assim seguiu o Cavalo Selvagem, leve, muito levemente, e escondeu-se onde podia ouvir tudo.

Quando a Mulher ouviu o Cavalo Selvagem a pisar e a tropeçar na sua longa crina, riu e disse:

— Aqui vem o segundo. Coisa Selvagem vinda dos Bosques Selvagens, o que queres?

O Cavalo Selvagem disse:

— Ó minha Inimiga e Esposa do meu Inimigo, onde está o Cão Selvagem?

A Mulher riu, pegou na pá de carneiro e olhou para ele e disse:

— Coisa Selvagem vinda dos Bosques Selvagens, não vieste aqui saber do Cão Selvagem, mas por causa desta boa erva.

E o Cavalo Selvagem, pisando e tropeçando na sua longa crina, disse:

— Isso é verdade; dá-ma para a comer.

A Mulher disse:

— Coisa Selvagem vinda dos Bosques Selvagens, verga a tua cabeça selvagem e usa o que te dou eu e comerás da erva maravilhosa três vezes por dia.

— Ah! — disse o Gato, ao ouvir isto, — esta é uma Mulher esperta, mas não é tão esperta quanto eu.

O Cavalo Selvagem vergou a sua cabeça selvagem e a mulher passou-lhe o cabresto de couro entrançado e o Cavalo Selvagem fungou na direcção dos pés da Mulher e disse:

— Ó minha Ama e Esposa do meu Amo, serei teu servo por causa da erva maravilhosa.

— Ah! — disse o Gato, ao ouvir isto, — aquele é um Cavalo muito tonto.

E regressou pelos Bosques Húmidos e Selvagens, a dar com a sua cauda selvagem e a andar na companhia da sua selvagem solidão. Mas nunca contou a ninguém.

Quando o Homem e o Cão regressaram da caça, o Homem disse:

— O que está o Cavalo Selvagem a fazer aqui?

E a Mulher disse:

— Já não se chama Cavalo Selvagem mas sim o Primeiro Servo, porque nos transportará de lugar para lugar para todo o sempre. Monta nele quando fores caçar.

No dia seguinte, com a sua cabeça selvagem erguida, para os cornos selvagens não se engancharem nas árvores selvagens, a Vaca Selvagem foi até à Caverna e o Gato seguiu-a e escondeu-se tal e qual como antes e tudo aconteceu tal e qual como antes; e o Gato disse as mesmas coisas que dissera antes; e depois de a Vaca Selvagem ter prometido dar o seu leite à Mulher todos os dias em troca da maravilhosa erva, o Gato regressou pelos Bosques Húmidos e Selvagens, a dar com a sua cauda selvagem e a andar na companhia da sua selvagem solidão, tal e qual como antes. Mas nunca contou a ninguém. E quando o Homem e o Cavalo e o Cão regressaram da caça e perguntaram as mesmas perguntas tal e qual como antes, a Mulher disse:

— Ela já não se chama Vaca Selvagem mas sim Fornecedora de Bom Alimento. Dar-nos-á o leite quente e branco para todo o sempre e eu tomarei conta dela enquanto tu e o Primeiro Amigo e o Primeiro Servo vão à caça.

No dia seguinte o Gato esperou para ver se mais alguma Coisa Selvagem iria até à Caverna, mas ninguém se mexeu nos Bosques Húmidos e Selvagens, por isso o Gato foi até lá sozinho; e viu a Mulher a mungir a Vaca e viu o clarão do lume na Caverna e cheirou o cheiro do leite quente e branco.

O Gato disse:

— Ó minha Inimiga e Esposa do meu Inimigo, para onde foi a Vaca Selvagem?

A Mulher riu e disse:

— Coisa Selvagem vinda dos Bosques Selvagens, volta para os Bosques outra vez, porque eu entranchei o meu cabelo e arrumei a pá de carneiro mágica e já não temos necessidade de mais amigos ou servos na nossa Caverna.

O Gato disse:

— Eu não sou um amigo e não sou um servo. Sou o Gato que anda sozinho e desejo entrar na tua Caverna.

A Mulher disse:

— Então por que não vieste com o Primeiro Amigo na primeira noite?

O Gato ficou muito zangado e disse:

— O Cão Selvagem andou a falar de mim?

Então a Mulher riu e disse:

— Tu és o Gato que anda sozinho e todos os lugares são o mesmo para ti. Nem és amigo, nem servo. Tu próprio o disseste. Vai-te embora e anda sozinho em todos os lugares iguais.

Então o Gato fingiu-se arrependido e disse:

— Não posso nunca entrar na Caverna? Não posso nunca sentar-me ao lume quente? Não posso nunca beber o leite quente e branco? Tu és muito sensata e muito bela. Não devias ser cruel nem mesmo para com um Gato.

A Mulher disse:

— Eu sabia que era sensata mas não sabia que era bela. Por isso, farei um acordo contigo. Se alguma vez eu disser uma palavra em teu louvor, poderás entrar na Caverna.

— E se disseres duas palavras em meu louvor? — disse o Gato.

— Nunca o farei — disse a Mulher, — mas, se disser duas palavras em teu louvor, poderás sentar-te ao lume na Caverna.

— E se disseres três palavras? — disse o Gato.

— Nunca o farei — disse a Mulher, — mas, se disser três palavras em teu louvor, poderás beber o leite quente e branco três vezes por dia para todo o sempre.

Então, o Gato arqueou o dorso e disse:

— Agora, que a Cortina na abertura da Caverna e o Lume na parte de trás da Caverna e os Potes de leite que estão ao lado do Lume lembrem o que a minha Inimiga e Esposa do meu Inimigo disse.

E foi-se embora pelos Bosques Húmidos e Selvagens, a dar com a sua cauda selvagem e a andar na companhia da sua selvagem solidão.

Nessa noite, quando o Homem e o Cavalo e o Cão regressaram da caça, a Mulher não lhes contou o acordo que tinha feito com o Gato, porque receava que não lhes agradasse.

O Gato foi para muito, muito longe e escondeu-se nos Bosques Húmidos e Selvagens na sua selvagem solidão durante muito tempo, até a Mulher o esquecer de todo. Só o Morcego — o pequeno Morcego de pernas para o ar — que estava dependurado no interior da Caverna, sabia onde o Gato se escondia; e todas as noites voava até ao Gato com notícias do que estava a acontecer.

Uma noite, o Morcego disse:

— Há um Bebé na Caverna. É novo e cor de rosa e gordo e pequeno e a Mulher gosta muito dele.

— Ah — disse o Gato, ao ouvir isto, — mas do que é que gosta o Bebé?

— Gosta de coisas que sejam macias e façam cócegas — disse o Morcego. — Gosta de coisas quentes para abraçar quando vai dormir. Gosta de que brinquem com ele. Gosta de todas essas coisas.

— Ah — disse o Gato ao ouvir isto, — então chegou a minha vez.

Na noite seguinte o Gato atravessou os Bosques Húmidos e Selvagens e escondeu-se muito perto da Caverna até de manhã e o Homem e o Cão e o Cavalo foram à caça.

A Mulher estava atarefada a cozinhar nessa manhã e o Bebé chorava e interrompia-a. Por isso, ela levou-o para fora da Caverna e deu-lhe um punhado de seixos para brincar. Mas, mesmo assim, o Bebé continuava a chorar.

Então o Gato esticou a sua pata fofa e fez uma festa na face do Bebé e ele arrulhou; e o Gato roçou-se contra os seus joelhos rechonchudos e fez-lhe cócegas debaixo do queixo rechonchudo com a sua cauda. E o Bebé riu; e a Mulher ouviu-o e sorriu.

Então o Morcego — o pequeno Morcego de pernas para o ar — que estava dependurado na abertura da Caverna, disse:

— Ó minha Anfitriã e Esposa do meu Anfitrião e Mãe do Filho do meu Anfitrião, uma Coisa Selvagem dos Bosques Selvagens está a brincar lindamente com o teu Bebé.

— Louvada seja essa Coisa Selvagem, quem quer que seja — disse a Mulher, endireitando as costas, — porque eu estava muito atarefada esta manhã e ele prestou-me um serviço.

Nesse preciso minuto e segundo, Mais que Tudo, a Cortina de pele de Cavalo curtida, que estava pendurada com a cauda para baixo na abertura da Caverna, tombou — *uche!* — porque se lembrou do acordo que ela tinha feito com o Gato; e, quando a Mulher ia para a levantar do chão, eis que o Gato estava sentado todo refastelado no interior da Caverna.

— Ó minha Inimiga e Esposa do meu Inimigo e Mãe do meu Inimigo — disse o Gato, — sou eu: porque tu disseste uma palavra em meu louvor e agora eu posso sentar-me dentro da Caverna para todo o sempre. Mas continuo a ser o Gato que anda sozinho e todos os lugares são o mesmo para mim.

A Mulher ficou muito zangada e comprimiu os lábios e pegou na sua roca e começou a fiar.

Mas o Bebé chorou, porque o Gato se tinha ido embora, e a Mulher não conseguia sossegá-lo, porque ele debatia-se e pontapeava e ficou com a cara toda roxa.

— Ó minha Inimiga e Esposa do meu Inimigo e Mãe do meu Inimigo — disse o Gato, — pega num fio da linha que estás a fiar e ata-o à tua roca e arrasta-o pelo chão e eu mostrar-te-ei uma Magia que fará o teu Bebé rir tão alto como chora agora.

— Fá-lo-ei — disse a Mulher, — porque não sei para onde me virar; mas não to agradecerei.

Atou o fio ao pequeno contrapeso de barro da roca e arrastou-o pelo chão e o Gato correu atrás dele e deu-lhe com as patas e deu cambalhotas e atirou-o para trás por cima do ombro e andou atrás dele entre as suas pernas traseiras e fez de conta que o tinha perdido e atirou-se em cima dele outra vez, até que o Bebé se riu tão alto como chorara e gatinhou² atrás do Gato e andou em folguedos pela Caverna inteira até ficar cansado e se deitar para dormir com o Gato nos braços.

² By a happy coincidence, the word used to refer to the scrambling of a baby derives from the word for 'cat' (*gato* - *gatinhar*).

— Agora — disse Gato — vou cantar uma canção ao Bebê que o manterá adormecido durante uma hora.

E começou a ronronar, alto e baixo, baixo e alto, até o Bebê cair num sono profundo. A Mulher sorriu ao olhar para os dois e disse:

— Isso foi maravilhosamente feito. Não há dúvida de que és muito esperto, Ó Gato.

Nesse preciso minuto e segundo, Mais que Tudo, o fumo do Lume na parte de trás da Caverna desceu em nuvens do telhado — *puff!* — porque se lembrou do acordo que ela tinha feito com o Gato; e, quando se dissipou, eis que o Gato estava sentado todo refastelado perto do Lume.

— Ó minha Inimiga e Esposa do meu Inimigo e Mãe do meu Inimigo — disse o Gato, — sou eu: porque tu disseste uma segunda palavra em meu louvor e agora eu posso sentar-me ao pé do lume quente para todo o sempre. Mas continuo a ser o Gato que anda sozinho e todos os lugares são o mesmo para mim.

Então a Mulher ficou muito muito zangada e soltou o cabelo e pôs mais lenha no lume e pegou na pá larga de pernil de carneiro e começou a fazer uma magia que se destinava a impedi-la de dizer uma terceira palavra em louvor do Gato. Não era uma Magia Cantada, Mais que Tudo, era uma Magia Silenciosa; e pouco depois a Caverna ficou tão silenciosa que um pequenino ratinho se esgueirou de um canto e atravessou o chão a correr.

— Ó minha Inimiga e Esposa do meu Inimigo e Mãe do meu Inimigo — disse o Gato, — aquele ratinho faz parte da tua Magia?

— Ui! Chi! De maneira nenhuma! — disse a Mulher e deixou cair a pá de carneiro e saltou para cima do banco que estava em frente do lume e entrançou o cabelo muito depressa, com receio de que o rato lhe corresse por ele acima.

— Ah — disse o Gato, olhando — então o rato não me fará mal, se eu o comer?

— Não — disse a Mulher, entrançando o cabelo — come-o depressa e ficar-te-ei eternamente grata.

Gato deu um salto e apanhou o ratinho e a Mulher disse:

— Muito agradecida. Nem mesmo o Primeiro Amigo é suficientemente rápido para apanhar ratinhos como tu. Deves ser muito esperto.

Nesse preciso momento e segundo, Ó Mais que Tudo, o Pote de Leite que estava ao lado do lume rachou-se em dois — *ffft!* — porque se lembrou do acordo que ela tinha feito com o Gato; e, quando a Mulher saltou do banco, eis que o Gato estava a lamber o leite branco e quente que ficara num dos pedaços partidos.

— Ó minha Inimiga e Esposa do meu Inimigo e Mãe do meu Inimigo — disse o Gato, — sou eu: porque disseste três palavras em meu louvor e agora eu posso beber o leite branco e quente três vezes por dia para todo o sempre. Mas, mesmo assim, continuo a ser o Gato que anda sozinho e todos os lugares são o mesmo para mim.

Então a Mulher riu-se e pôs ao Gato uma tigela de leite branco e quente e disse: — Ó Gato, és tão esperto como um homem, mas lembra-te de que o teu acordo não foi feito com o Homem ou com o Cão, e eu não sei o que eles farão quando chegarem a casa.

— E isso que me interessa? — Disse o Gato. — Se eu tiver o meu lugar na Caverna ao pé do lume e o meu leite branco e quente três vezes por dia, não me importa o que o Homem ou o Cão possam fazer.

Nessa noite, quando o Homem e o Cão entraram na Caverna, a Mulher contou a todos a história do acordo, enquanto o Gato se deixou ficar sentado ao pé do lume a sorrir. Então o Homem disse:

— Sim, mas comigo é que ele não fez um acordo, nem comigo, nem com todos os homens a sério que se me seguirão.

Depois tirou as duas botas de coiro e pegou na machadinha de pedra (o que faz três) e foi buscar um pedaço de madeira e um machado (faz cinco ao todo) e pô-los em fila e disse:

— Agora faremos um acordo muito nosso. Se não apanhares ratos quando estiveres na Caverna, para todo o sempre, atirar-te-ei estas cinco coisas sempre que te veja, assim como todos os Homens a sério que se me seguirão.

— Ah — disse a Mulher, ao ouvir isto, — este é um Gato muito esperto, mas não é tão esperto como o meu Homem.

O Gato contou as cinco coisas (e pareciam muito bicudas) e disse:

— Apanharei ratos quando estiver na Caverna, para todo o sempre; mas, mesmo assim, continuo a ser o Gato que anda sozinho e todos os lugares são o mesmo para mim.

— Não quando eu estiver por perto — disse o Homem. — Se não tivesses dito essa última frase, eu teria posto estas coisas de lado para todo o sempre; mas agora vou atirar-te as minhas duas botas e a minha machadinha de pedra (faz três) sempre que te encontrar. E assim farão todos os Homens a sério que se me seguirão!

Então o Cão disse:

— Espera aí. Comigo é que ele não fez um acordo, nem comigo, nem com todos os Cães a sério que se me seguirão.

E mostrou os dentes e disse:

— Se não fores amigo do Bebê enquanto eu estiver na Caverna, para todo o sempre, perseguir-te-ei até te apanhar, e quando te apanhar, morder-te-ei. E assim farão todos os Cães a sério que se me seguirão.

— Ah — disse a Mulher, ao ouvir isto, — este é um Gato muito esperto, mas não é tão esperto como o Cão.

Gato contou os dentes do Cão (e pareciam muito afiados) e disse:

— Serei amigo do Bebê enquanto estiver na Caverna, desde que ele não me puxe a cauda com demasiada força, para todo o sempre. Mas, mesmo assim, continuo a ser o Gato que anda sozinho e todos os lugares são o mesmo para mim!

— Não quando eu estiver por perto — disse o Cão. — Se não tivesses dito essa última frase, eu teria fechado a boca para todo o sempre; mas, sendo assim, vou dar-te caça até trepares por uma árvore sempre que te encontrar. E assim farão todos os Cães a sério que se me seguirão!

Depois o Homem atirou as suas duas botas e a sua machadinha de pedra (faz três) ao Gato, e o Gato fugiu a correr da Caverna e o Cão perseguiu-o até ele trepar por uma árvore; e de então para cá, Mais que Tudo, três em cada cinco Homens a sério atiram coisas a um Gato sempre que o encontram, e todos os Cães a sério o perseguirão até ele trepar por uma árvore. Mas o Gato respeita a sua parte do acordo também. Mata ratos e é amigo do Bebê quando está dentro de casa, desde que não lhe puxem a cauda com demasiada força. Mas depois de fazer isso, e entre uma coisa e outra, e quando a Lua se levanta e vem a noite, ele é o Gato que anda sozinho, e todos os lugares são o mesmo para ele. Então vai para os Bosques Húmidos e Selvagens ou sobe às Árvores Húmidas e Selvagens ou aos Telhados Húmidos e Selvagens, a dar com a sua cauda selvagem e a andar na companhia da sua selvagem solidão.

Texts of the Illustrations

1.

Este é o desenho da Caverna onde o Homem e a Mulher viviam ao princípio. Era na verdade uma Caverna muito bonita e muito mais quente do que parece. O Homem tinha uma canoa. Está na margem do rio, a demolhar na água para a fazer inchar. A coisa com aspecto esfarrapado sobre o rio é a rede de salmão do Homem, para apanhar salmão. Há bonitas pedras limpas que levam do rio à abertura da Caverna, para que o Homem e a Mulher possam ir buscar água sem ficarem com areia entre os dedos dos pés. As coisas que parecem besouros pretos no outro extremo da praia são na verdade troncos de árvores mortas que desceram o rio vindos dos Bosques Húmidos e Selvagens na outra margem. O Homem e a Mulher costumavam arrastá-los da água e secá-los e cortá-los para lenha. Não desenhei a cortina de pele de cavalo na abertura da Caverna, porque a Mulher tinha acabado de a tirar para ser limpa. Todas aquelas manchinhas na areia entre a Caverna e o rio são as marcas dos pés da Mulher e dos pés do Homem.

O Homem e a Mulher estão ambos dentro da Caverna a comer o seu jantar. Mudaram-se para outra Caverna mais acolhedora quando o Bebé veio, porque o Bebé costumava gatinhar até ao rio e cair nele e o Cão tinha de o tirar para fora.

2.

Este é o desenho do Gato que Andava Sozinho, a andar com a sua selvagem solidão pelos Bosques Húmidos e Selvagens e a dar com a sua cauda selvagem. Não há mais nada no desenho, excepto alguns cogumelos venenosos. Tinham de crescer ali, porque os bosques eram tão húmidos. A coisa papuda no ramo mais baixo não é um pássaro. É musgo que cresceu ali, porque os Bosques Selvagens eram tão húmidos.

Por baixo do desenho verdadeiro está um desenho da Caverna acolhedora para onde o Homem e a Mulher se mudaram depois de vir o Bebé. Era a sua Caverna

de Verão, e plantaram trigo em frente dela. O Homem está a andar no Cavalo para encontrar a Vaca para a trazer de volta à Caverna para ser mungida. Tem a mão levantada para chamar o Cão, que nadou para o outro lado do rio, à procura de coelhos.

Poem

Bichana senta-se ao lume e mia,
Bichana trepa às árvores assim,
Ou brinca com uma velha rolha e um fio
Para se distrair a ela, não a mim.
Mas eu gosto do meu cão Binkie, pois
Ele sabe comigo ser terno;
Por isso, Binkie é como o Primeiro Amigo foi,
E eu sou o Homem na Caverna.

Bichana brinca só até àquela
Precisa altura de lambar a pata
E dar o seu passeio no peitoril da janela
(Para deixar a marca de gata);
Depois eriça a cauda e mia, mia,
E arranha e não brinca comigo.
Mas Binkie brinca sempre ao que eu queria,
E é de verdade o meu Primeiro Amigo.

Bichana roça-me a cabeça pelas pernas
A fingir-me um amor total;
Mas assim que me deito no meu colchão de penas
Bichana foge logo para o quintal,
E ali fica até chegar a leiteira;
Por isso sei que é só a fingir — não ligo;
Mas Binkie ressona aos meus pés a noite inteira,
E é o meu Primeiríssimo Amigo!

A Borboleta que Bateu o Pé

Esta, Ó Mais que Tudo, é uma história — uma nova e maravilhosa história — uma história bastante diferente das outras histórias — uma história sobre O Mui¹ Sábio Soberano Suleimão-ben-Daoud — Salomão, o Filho de David.

Há trezentas e cinquenta e cinco histórias sobre Suleimão-ben-Daoud; mas esta não é uma delas. Não é a história do pavoncino que encontrou a Água; ou da poupa cuja sombra abrigou Suleimão-ben-Daoud do calor. Não é a história do Chão de Vidro, ou do Rubi com o Buraco Torto, ou das Barras de Oiro de Belquisse. É a história da Borboleta que Bateu o Pé.

Agora atenta outra vez e escuta!

Suleimão-ben-Daoud era sábio. Compreendia o que os animais diziam, o que os pássaros diziam, o que os peixes diziam e o que os insectos diziam. Compreendia o que as rochas diziam, lá no fundo da terra, quando se inclinavam umas para as outras e gemiam; e compreendia o que as árvores diziam quando farfalhavam a meio da manhã. Compreendia tudo, do bispo no trono ao hissopo no muro; e Belquisse, a sua Rainha Principal, a Mui Bela Rainha Belquisse, era quase tão sábia como ele.

Suleimão-ben-Daoud era forte. No anelar da sua mão direita usava um anel. Quando o virava uma vez, saíam da terra Demónios e Génios para fazer o que ele lhes mandasse. Quando o virava duas vezes, desciam Fadas do céu para fazerem o que ele lhes mandasse; e quando o virava três vezes, o mui grande anjo Azrael da Espada aparecia vestido de aguadeiro e dava-lhe as novidades dos três mundos, — de Cima — de Baixo — e Daqui.

E, no entanto, Suleimão-ben-Daoud não era orgulhoso. Muito raramente se dava ares e, quando o fazia, arrependia-se. Uma vez tentou alimentar todos os animais de todo o mundo num dia, mas, quando a comida estava pronta, veio um

¹ *Mui* is an archaic and now rather grandiloquent proclitic form of *muito* ('very').

Animal do mar profundo e comeu-a em três dentadas. Suleimão-ben-Daoud ficou muito surpreso e disse:

— Ó Animal, quem és tu?

E o Animal disse:

— Ó Rei, que vivais para sempre! Eu sou o mais pequeno de trinta mil irmãos e a nossa casa é no fundo do mar. Ouvimos dizer que íeis alimentar todos os animais de todo o mundo e os meus irmãos mandaram-me perguntar quando o jantar estará pronto.

Suleimão-ben-Daoud estava cada vez mais surpreso e disse:

— Ó Animal, tu comeste todo o jantar que eu tinha preparado para todos os animais do mundo.

E o Animal disse:

— Ó Rei, que vivais para sempre, mas é àquilo que chamais jantar? Lá de onde venho comemos duas vezes mais entre as refeições.

Então Suleimão-ben-Daoud deu a mão à palmatória² e disse:

— Ó Animal! Eu preparei aquele jantar para mostrar o grande e rico rei que era, e não porque realmente quisesse fazer bem aos animais. Agora estou envergonhado e é bem feito.

Suleimão-ben-Daoud era real e verdadeiramente um sábio homem, Mais que Tudo. Depois daquilo, nunca mais esqueceu que era tolice dar-se ares; e agora a verdadeira parte com a história da minha história vai começar.

Ele casou com um ror de esposas. Casou com novecentas e noventa e nove esposas, para além da Mui Bela Belquiss; e viviam todos num grande palácio doirado no meio de um jardim maravilhoso com fontes. Ele na verdade não queria novecentas e noventa e nove esposas, mas naqueles tempos toda a gente casava com um ror de esposas e claro que o Rei tinha de casar com mais do que um ror delas, só para mostrar que era o Rei.

Algumas das esposas eram simpáticas, mas algumas eram simplesmente horríveis, e as horríveis implicavam com as simpáticas e tornavam-nas horríveis também, e

² Quite colloquial, as is 'fell flat on his face'.

depois implicavam todas com Suleimão-ben-Daoud e isso era horrível para ele. Mas Belquisse, a Mui Bela, nunca implicava com Suleimão-ben-Daoud. Amava-o demasiado. Ficava sentada nos seus aposentos no Palácio Doirado, ou passeava nos jardins do Palácio, e tinha mesmo pena dele.

É claro que, se ele decidisse virar o anel no dedo e convocar os Génios e os Demónio, eles teriam transformado por magia todas aquelas novecentas e noventa e nove esposas implicativas em mulas brancas do deserto ou galgos ou sementes de romã; mas Suleimão-ben-Daoud achava que isso seria dar-se ares. Por isso, quando implicavam demasiado, ele ia passear sozinho numa parte dos belos jardins do Palácio e desejava não ter nascido.

Um dia, quando já andavam a implicar há três semanas — as novecentas e noventa e nove esposas todas juntas — Suleimão-ben-Daoud saiu para procurar paz e sossego como de costume; e por entre as laranjeiras encontrou Belquisse, a Mui Bela, muito triste, porque Suleimão-ben-Daoud estava tão incomodado. E ela disse-lhe:

— Ó Senhor Meu e Luz dos Meus Olhos, virai o anel no dedo e mostrai a estas Rainhas do Egipto e da Mesopotâmia e da Pérsia e da China que sois o grande e terrível Rei.

Mas Suleimão-ben-Daoud abanou a cabeça e disse:

— Ó Senhora Minha e Encanto da Minha Vida, lembrai-vos do Animal que veio do mar e me envergonhou perante todos os animais em todo o mundo, porque eu me dei ares. Agora, se eu me desse ares perante estas Rainhas da Pérsia e do Egipto e da Abissínia e da China, só porque me incomodam, talvez ficasse ainda mais envergonhado do que fiquei.

E Belquisse, a Mui Bela, disse:

— Ó Senhor Meu e Tesouro da Minha Alma, o que fareis?

E Suleimão-ben-Daoud disse:

— Ó Senhora Minha e Alegria do meu Coração, continuarei a sofrer a minha sina às mãos destas novecentas e noventa e nove Rainhas que me atormentam com as suas brigas constantes.

Assim, continuou a andar, por entre os lírios e as nespereiras e as rosas e as canas-da-Índia e o gengibre muito cheiroso que cresciam no jardim, até chegar à grande canforeira que se chamava Canforeira de Suleimão-ben-Daoud. Mas Belquisse escondeu-se por entre as altas iris e os bambus pintalgados e os lírios vermelhos por detrás da canforeira, de modo a estar perto do seu verdadeiro amor, Suleimão-ben-Daoud.

Pouco depois, duas Borboletas voaram para debaixo da árvore, a implicar uma com a outra.

Suleimão-ben-Daoud ouviu uma dizer à outra:

— Muito me admira que te atrevas a falar-me assim. Não sabes que, se eu batesse o pé, o Palácio inteiro de Suleimão-ben-Daoud e este jardim imediatamente desapareceriam num ribombar de trovão?

Então Suleimão-ben-Daoud esqueceu as suas novecentas e noventa e nove esposas irritantes e riu-se, até fazer abanar a canforeira, da gabarolice da Borboleta. Estendeu o dedo e disse:

— Homenzinho, vem cá.

A Borboleta ficou terrivelmente assustada, mas conseguiu voar até à mão de Suleimão-ben-Daoud e deixou-se ficar agarrada a ela, a abanar-se. Suleimão-ben-Daoud baixou a cabeça e murmurou muito baixinho:

— Homenzinho, sabes que, por mais que bateses o pé, nem uma ervinha vergarias. O que te fez dizer aquela horrível mentira à tua esposa? — porque sem dúvida que é a tua esposa.

A Borboleta olhou para Suleimão-ben-Daoud e viu os olhos do mui sábio Rei brilharem como estrelas numa noite de geada e pegou em toda a sua coragem com ambas as asas e pôs a cabeça de lado e disse:

— Ó Rei, que vivais para sempre. Ela é minha esposa; e vós sabeis como são as esposas.

Suleimão-ben-Daoud sorriu de si para consigo e disse:

— Sim, bem sei, irmãozinho.

— Uma pessoa tem que as manter na ordem de alguma maneira — disse a Borboleta, — e ela tem implicado comigo toda a manhã. Eu disse aquilo para a calar.

E Suleimão-ben-Daoud disse:

— Esperemos que a cale. Volta para a tua esposa, irmãozinho, e deixa-me ouvir o que dizes.

A Borboleta voou de volta para a sua esposa, que estava toda pipilante por detrás de uma folha, e ela disse:

— Ele ouviu-te! Suleimão-ben-Daoud em pessoa ouviu-te!

— Ouviu-me! — disse a Borboleta. — Claro que me ouviu. Eu fiz de propósito para que ele me ouvisse.

— E o que disse ele? Oh, o que disse ele?

— Bem — disse a Borboleta, a abanar-se com ares de importante, — cá entre nós, minha cara — claro que não o censuro, porque o seu Palácio deve ter custado muito dinheiro e as laranjas estão quase maduras — pediu-me para não bater com o pé, e eu prometi-lhe que não o faria.

— Ora esta! — disse a sua esposa, e sentou-se bastante calada; mas Suleimão-ben-Daoud riu-se da impudência da malandra da borboletazinha até lhe caírem as lágrimas pela face abaixo.

Belquisse, a Mui Bela, pôs-se de pé por detrás da árvore, entre os lírios vermelhos, e riu sozinha, porque tinha ouvido toda esta conversa. Pensou ela:

— Se for sábia, ainda poderei livrar o meu Senhor das perseguições destas Rainhas implicativas.

E estendeu o dedo e murmurou muito baixinho à Esposa da Borboleta:

— Mulherzinha, vem cá.

A Esposa da Borboleta voou, muito assustada, e agarrou-se à mão branca de Belquisse.

Belquisse baixou a cabeça e sussurrou:

— Mulherzinha, acreditas no que o teu marido acaba de dizer?

A Esposa da Borboleta olhou para Belquisse e viu os olhos da Mui Bela Rainha a brilharem como lagos fundos com estrelas e pegou na sua coragem com ambas as asas e disse:

— Ó Rainha, que sejais adorável para sempre. Vós bem sabeis como são os homens.

E a Rainha Belquisse, a Sábia Belquisse de Sabá, pôs a mão sobre os lábios, para esconder o sorriso, e disse:

— Irmãzinha, bem sei.

— Ficam todos zangados — disse a Esposa da Borboleta, abanando-se rapidamente — por uma coisa de nada, mas nós temos de fazer de conta, Ó Rainha. Nunca querem dizer mesmo nem metade do que dizem. Se agrada ao meu marido acreditar que eu acredito que ele pode fazer o palácio de Suleimão-ben-Daoud desaparecer batendo o pé, eu com certeza que não me importo. Amanhã já está tudo esquecido.

— Irmãzinha — disse Belquisse, — tens toda a razão; mas, da próxima vez que ele se gabar, leva-o à letra. Pede-lhe para bater o pé, e vê o que acontece. Nós bem sabemos como são os homens, não sabemos? Ele ficará muito envergonhado.

A Esposa da Borboleta voou até ao seu marido e em menos de cinco minutos estavam a ter uma discussão pior do que nunca.

— Lembra-te! — disse a Borboleta. — Lembra-te do que sou capaz, se bater o pé.

— Não acredito em ti nem um bocadinho — disse a Esposa da Borboleta. — Muito gostaria de o ver. E se batesse o pé agora?

— Prometi a Suleimão-ben-Daoud que não o faria — disse a Borboleta, — e não quero quebrar a minha promessa.

— Não importava se a quebrasses. Nem uma ervinha vergarias a bater o pé. Desafio-te a fazê-lo — disse ela. — Bate o pé ! Bate o pé! Bate o pé!

Suleimão-ben-Daoud, sentado por baixo da canforeira, ouviu cada palavra desta conversa e riu como nunca tinha rido na sua vida. Esqueceu-se das suas

Rainhas; esqueceu-se do Animal que veio do mar; esqueceu-se do problema de dar-se ares. Riu-se apenas com alegria e Belquisse, no outro lado da árvore, sorriu, porque o seu verdadeiro amor estava tão alegre.

Pouco depois, a Borboleta, muito acalorada e inchada, veio num corropio à sombra da canforeira e disse a Suleimão:

— Ela quer que eu bata o pé! Ela quer ver o que acontecerá, Ó Suleimão-ben-Daoud! Vós sabeis que eu não sou capaz e agora ela nunca mais vai acreditar numa só palavra minha. Vai-se rir de mim até ao fim da minha vida!

— Não, irmãozinho — disse Suleimão-ben-Daoud, — ela nunca mais rirá de ti.

E virou o anel no dedo — só pela Borboletazinha, não para se dar ares — e eis que quatro enormes Génios saíram da terra.

— Escravos — disse Suleimão-ben-Daoud — quando este cavalheiro aqui no meu dedo (era onde a Borboleta atrevida estava sentada) bater o seu pé esquerdo da frente, fareis o meu Palácio e estes jardins desaparecerem num ribombar de trovão. Quando ele bater de novo o pé, voltareis a pô-los no sítio com cuidado.

— Agora, irmãozinho — disse ele, — volta para a tua esposa e bate o pé quanto quiseses.

A Borboleta voou para a sua esposa, que estava a gritar:

— Desafio-te a que o faças! Desafio-te a que o faças! Bate o pé! Bate o pé já! Bate o pé!

Belquisse viu os quatro vastos Génios curvarem-se para os quatro cantos dos jardins com o Palácio no meio e bateu as palmas suavemente e disse:

— Por fim Suleimão-ben-Daoud fará por uma Borboleta o que devia ter feito por si próprio há muito tempo, e as implicativas Rainhas apanharão um susto!

Então a Borboleta bateu o pé. Os Génios levaram pelos ares o Palácio e os jardins, a mil e seiscentos quilómetros de altura: deu-se um horrendo ribombar de trovão e tudo ficou preto retinto. A Esposa da Borboleta esvoaçou à toa no escuro, gritando:

— Oh, serei boa! Estou tão arrependida de ter dito o que disse! Basta trazeres de volta os jardins, meu caro querido marido, e nunca mais voltarei a contradizer-te.

A Borboleta estava quase tão assustada como a sua esposa e Suleimão-ben-Daoud riu-se tanto que só ao fim de vários minutos recobrou o fôlego para sussurrar à Borboleta:

— Bate o pé outra vez, irmãozinho. Dá-me o meu Palácio de volta, mui grande mágico.

— Sim, dá-lhe o seu Palácio de volta — disse a Esposa da Borboleta, ainda a esvoaçar à toa no escuro, como uma traça. — Dá-lhe o seu Palácio de volta e não tenhamos de novo destas magias horrorosas.

— Bem, minha querida — disse a Borboleta, tão corajosamente quanto podia, — vês no que deu a tua implicância. Claro que não me faz nenhuma diferença — estou habituado a este tipo de coisa — mas, como um favor a ti e a Suleimão-ben-Daoud, não me importo de pôr as coisas no lugar.

Assim, bateu o pé uma vez mais e nesse instante os Génios largaram o Palácio e os jardins, sem um solavanco sequer. O sol brilhou nas folhas verde escuras da laranjeira; as fontes brincaram por entre os lírios egípcios cor-de-rosa; os pássaros continuaram a cantar; e a Esposa da Borboleta deitou-se de lado debaixo da canforeira a dar às asas e a arquejar:

— Oh, serei boa! Serei boa!

Suleimão-ben-Daoud mal podia falar de tanto se rir. Recostou-se, todo fraco e cheio de soluços e acenou com o dedo à Borboleta e disse:

— Ó grande mágico, de que serve devolveres-me o meu Palácio se ao mesmo tempo me matas de riso!

Então deu-se um terrível barulho, pois que todas as novecentas e noventa e nove Rainhas saíram a correr do Palácio, a guinchar e a gritar e a chamarem pelos seus bebês. Desceram à pressa a grande escadaria de mármore abaixo da fonte, uma centena lado a lado, e a Mui Sábia Belquisse veio majestosamente ao seu encontro e disse:

— Qual é o vosso problema, Ó Rainhas?

Ficaram nos degraus de mármore, uma centena lado a lado e gritaram:

— Qual é que é o nosso problema? Vivíamos em paz no nosso Palácio dourado, como é nosso costume, quando num repente o Palácio desapareceu, e demos por nós sentadas numa densa e barulhenta escuridão; e trovejou, e Génios e Demónios moveram-se na escuridão! Esse é que é o nosso problema, Ó Rainha Principal, e estamos muito extremamente perturbadas devido àquela perturbação, pois que foi uma perturbante perturbação, diferente de qualquer perturbação nossa conhecida.

Então Belquisse, a Mui Bela Rainha — a Mais que Tudo de Tudo de Suleimão-ben-Daoud — Rainha que era de Sabá e Sabi e dos Rios do Ouro do Sul — do Deserto de Zin até às Torres de Zimbabué — Belquisse, quase tão sábia como o Mui Sábio Suleimão-ben-Daoud ele próprio, disse:

— Não é nada, Ó Rainhas! Uma Borboleta queixou-se da sua esposa, porque ela discutia com ele, e mandou a vontade do nosso Senhor, Suleimão-ben-Daoud, dar-lhe uma lição em falas mansas e humildade, pois que tal se conta entre as virtudes das esposas das borboletas.

Então levantou-se e falou uma Rainha Egípcia — a filha de um Faraó — e disse:

— O nosso Palácio não pode ser arrancado pelas raízes como um alho-porro, para benefício de um insectozinho. Não! Suleimão-ben-Daoud deve ter morrido e o que ouvimos e vimos foi a terra a trovejar e a escurecer com a notícia.

Então Belquisse fez sinal àquela Rainha impertinente, sem olhar para ela, e disse-lhe a ela e às outras:

— Vinde ver.

Desceram os degraus de mármore, às centenas, e, debaixo da sua canforeira, ainda fraco de tanto rir, viram o Mui Sábio Rei Suleimão-ben-Daoud a balançar-se para trás e para a frente, com uma Borboleta em cada mão, e ouviram-no dizer:

— Ó esposa do meu irmão do ar, lembra-te depois disto de fazer a vontade ao teu marido em todas as coisas, para não o levar a bater o pé mais uma vez; pois que ele disse que está acostumado a esta Magia e é mui eminentemente um

grande mágico — dos que fazem desaparecer o próprio Palácio de Suleimão-ben-Daoud ele mesmo. Ide em paz, gente pequena!

E beijou-os nas asas e eles afastaram-se a voar.

Então todas as Rainhas excepto Belquise — a Mui Bela e Esplêndida Belquise, que ficou de lado, a sorrir — deram a mão à palmatória, pois que disseram:

— Se acontecem estas coisas quando uma Borboleta está descontente com a sua esposa, o que nos acontecerá a nós que vexamos o nosso Rei com as nossas gritarias e impicâncias às claras durante muitos dias?

Então puseram os seus véus sobre a cabeça e puseram as mãos sobre a boca e voltaram para o Palácio em bicos de pés, mui caladas que nem ratos.

Então Belquise — a Mui Bela e Excelente Belquise — avançou pelos lírios vermelhos até à sombra da canforeira e pôs a mão sobre o ombro de Suleimão-ben-Daoud e disse:

— Ó meu Senhor e Tesouro da minha Alma, rejubilai, pois que ensinámos às Rainhas do Egipto e da Etiópia e da Abissínia e da Pérsia e da Índia e da China uma grande e memorável lição.

E Suleimão-ben-Daoud, ainda a olhar para onde as Borboletas brincavam à luz do sol, disse:

— Ó minha Senhora e Jóia da minha Felicidade, quando aconteceu isso? Pois que tenho estado a gracejar com uma Borboleta desde que cheguei ao jardim.

E disse a Belquise o que tinha feito.

Belquise — a Terna e Mui Adorável Belquise — disse:

— Ó meu Senhor e Regente da minha Existência, eu escondi-me por detrás da canforeira e vi tudo. Fui eu que disse à Esposa da Borboleta para pedir à Borboleta que batesse o pé, porque tinha esperança que, só por gracejo, o meu Senhor fizesse alguma grande Magia e que as Rainhas a vissem e ficassem assustadas.

E disse-lhe o que as Rainhas tinham dito e visto e pensado.

Então Suleimão-ben-Daoud levantou-se do seu assento debaixo da canforeira e estendeu os braços e rejubilou e disse:

— Ó minha Senhora e Doçura dos meus Dias, sabeí que, se eu tivesse feito uma Magia contra as minhas Rainhas por orgulho ou ira, como fiz aquele festim para todos os animais, teria certamente passado uma vergonha. Mas, por meio da vossa sabedoria, fiz a Magia por brincadeira e por uma pequena Borboleta e eis que também me livrou das vexações das minhas vexativas esposas! Dizei-me, por consequência, Ó minha Senhora e Coração do meu Coração, como vos tornastes tão sábia?

E Belquisse a Rainha, bela e alta, olhou para cima, para os olhos de Suleimão ben-Daoud, e pôs a cabeça um pouco de lado, tal e qual como a Borboleta, e disse:

— Primeiro, Ó meu Senhor, porque vos amo; e segundo, Ó meu Senhor, porque sei como são as mulheres.

Depois foram para o Palácio e viveram felizes para todo o sempre.

Mas a Belquisse não foi esperta?

Texts of the Illustrations

1.

Este é o desenho do Animal que veio do mar e comeu toda a comida que Suleimão-ben-Daoud tinha preparado para todos os animais de todo o mundo. Era na verdade um animal bastante simpático, e a sua Mamã gostava muito dele e dos seus vinte e nove mil e novecentos e noventa e nove irmãos, que viviam no fundo do mar. Sabes que ele era o mais pequeno de todos, e por isso o seu nome era Pargito. Comeu todos aquelas caixas e embrulhos e fardos e coisas que tinham sido preparadas para todos os animais, sem sequer uma vez tirar as tampas ou desatar os fios, e não lhe causou nenhum dano. Os mastros espetadiços por detrás das caixas de comida pertencem aos navios de Suleimão-ben-Daoud. Estavam ocupados a trazer mais comida quando o Pargito veio a terra. Ele não comeu os navios. Eles pararam de descarregar as comidas e imediatamente partiram para o mar até o Pargito acabar mesmo de comer. Podes ver alguns dos navios a começarem a partir, ao lado do ombro do Pargito. Não desenhei Suleimão-ben-Daoud, mas está mesmo do lado de fora do desenho, muitíssimo espantado. A trouxa pendurada no mastro do navio ao canto é na verdade um pacote de tâmaras frescas para os papagaios comerem. Não sei o nome dos navios. Isso é tudo o que há neste desenho.

Labels of the packages from left to right and from top to bottom

top row: Milho - Moagem Silvestre - Tadmor; Figos - Síros encordoados - frágil; Peixe (seco) - Sídon; Peixe (Elef bon)

2nd row from top: Alhos porros - Produto do Egipto; Tâmaras - Hamasse - Arfade; Uvas - Co Fruteira do Mato; Uv - Golfo Fru; Peixe - Tiro; Feno - Er-nip; Feno - Baixo Nilo.

3rd row from top: Alcachofras (Jerusalém) - para asnos selvagens - Manasses: fornecedor de Sua Majestade; Bolota para Porcos - Sabie; Especiaria de Aviário

- Co. de Especiarias das Ilhas de Gadre e Java; Feijões de Gafanhoto- Carobe de primeira; Pei-

4th row from top: Lentilhas -bian Co. Exportadora - em lugar seco; Tâmaras - Assuã; Mel -Marca de Leão - (silvestre); Cana-de-açúcar Refinarias do Punt - Colheita de escravos especial; Arroz - Pavões e Macacos exclusivo - Co. de Navegação Tarchiche; Cebola Seleccionada Egip.

5th row from top: Feno, Feno, Feno de aveia - Baixo-Nilo -Exportadores Ho-Tip.

2.

Este é o desenho dos quatro Génios com asas de gaivota a levantarem o Palácio de Suleimão-ben-Daoud no minuto preciso após a Borboleta bater o pé. O Palácio e os jardins e tudo subiram ao ar numa peça só, como um tabuleiro, e deixaram um grande buraco no chão todo cheio de poeira e de fumo. Se olhares para o canto, perto da coisa que parece um leão, verás Suleimão-ben-Daoud com a sua varinha mágica e as duas Borboletas por detrás dele. A coisa que parece um leão é na verdade um leão esculpido em pedra, e a coisa que parece uma bilha de leite é na verdade um pedaço de um templo ou de uma casa ou de qualquer coisa. Suleimão-ben-Daoud pôs-se ali para estar abrigado da poeira e do fumo quando os Génios ergueram o Palácio no ar. Não sei o nome dos Génios. Eram servos do anel mágico de Suleimão-ben-Daoud, e eram rendidos todos os dias. Eram apenas Génios com asas de gaivota vulgares.

A coisa na parte de baixo é o desenho de um Génio muito simpático chamado Acraigue. Costumava dar de comer aos peixinhos no mar três vezes por dia, e as suas asas eram feitas de cobre puro. Incluí-o para te mostrar como é um Génio simpático. Ele não ajudou a erguer o Palácio no ar. Estava ocupado a dar de comer aos peixinhos no Mar Árábico quando isso aconteceu.

Poem

Nunca houve uma rainha como Belquisse,
Em todo o mundo, não só antigo;
Mas Belquisse falou a uma borboleta
Como tu falarias a um amigo

Nunca houve um rei como Salomão,
Desde que o mundo se chama tal;
Mas Salomão falou a uma borboleta
Como um homem fala a um igual.

Ela era Rainha de Sabá—
E ele era Senhor da Ásia—
Mas ambos falavam às borboletas
Quando passeavam pela várzea!

A lenda do Tabu

A coisa mais importante acerca de Tegumai Bopsulai e da sua querida filha Taffimai Metallumai eram os Tabus de Tegumai, que eram todos Bopsulai.

Escuta e atende e lembra, Ó Mais que Tudo; porque cá nós sabemos de Tabus, tu e eu.

Quando Taffimai Metallumai (mas ainda lhe podes chamar Taffy) ia para a floresta caçar com Tegumai, nunca parava quieta. Parava muito pouco quieta. Dançava nas folhas mortas, ó se dançava. Quebrava ramos secos, ó se quebrava. Escorregava por encostas e montinhos abaixo, ó se escorregava — por pedreiras e montinhos de areia, ó se escorregava. Patinhava em pântanos e brejos, ó se patinhava; e fazia um barulho horrível!

Por isso, todos os animais que eles caçavam — esquilos, castores, lontras, texugos e veados, e os coelhos — sabiam quando a Taffy e o seu Papazinho estavam a chegar e fugiam.

Então, Taffy dizia:

— Tenho muita pena, Papazinho, querido.

Então, Tegumai dizia:

— De que vale teres pena? Os esquilos foram-se embora, os castores mergulharam, os veados saltaram e os coelhos estão bem metidos nas suas tocas. Merecias uns açoites, Ó Filha de Tegumai, e eu não me ensaiava nada, se por acaso não gostasse tanto de ti.

Nesse momento, viu um esquilo aos rodopios e corropios à volta do tronco de um freixo e disse:

— Shht! Está ali o nosso almoço, Taffy, se ficares quietinha.

Taffy disse:

— Onde? Onde? Mostra-me! Mostra!

Falou num sussurro estridente-ofegante que espantaria até uma vaca, e andou aos pinotes pelo tojal, sendo como era uma criança citável; e o esquilo abanou a

cauda e largou em saltos-de-laço, largos e soltos, sem se deter até chegar ao meio do condado de Sussex.

Tegumai ficou severamente zangado. Ficou muito parado, tentando decidir se seria melhor cozer a Taffy em água a ferver, ou esfolar a Taffy, ou tatuar a Taffy, ou cortar-lhe o cabelo, ou mandá-la para a cama uma noite sem beijos; e, enquanto ele pensava, o Chefe-Mor da Tribo de Tegumai veio pela floresta todo enfeitado com as suas penas de águia.

Ele era o Chefe-Mor da Alta e Média e Baixa Medicina de toda a Tribo de Tegumai e ele e a Taffy eram bastante amigos.

Disse ele a Tegumai:

— O que se passa, Ó Chefíssimo de Bopulai? Pareces zangado.

— Eu estou mesmo zangado — disse Tegumai, e contou ao Chefe-Mor tudo sobre o muito desassossego da Taffy na floresta; e sobre a maneira como ela espantava a caça; e como ela caía em lamaçais porque olhava para trás quando corria; e como caía das árvores porque não se agarrava bem dos dois lados; e como punha as pernas todas esverdeadas com lentilha-d'água de charcos e sítios e salpicava a caverna toda.

O Chefe-Mor abanou a cabeça até as penas de águia e as conchinhas que tinha na testa tilintarem e depois disse:

— Bem, bem! Tratarei disso mais tarde. Queria falar contigo, Ó Tegumai, sobre assuntos sérios.

— Fala à vontade, Ó Chefe-Mor — disse Tegumai; e ambos se sentaram com boas maneiras.

— Observa e toma nota, Ó Tegumai — disse o Chefe-Mor. — A Tribo de Tegumai anda a pescar no rio Wagai há muito tempo e muito demasiadamente. Consequência é que quase não há carpas de qualquer tamanho no rio e até as carpas pequenas se estão a ir embora.

— Tal e qual, Ó Tegumai — disse o Chefe-Mor. — O que achas de impormos o Grande Tabu Tribal sobre o rio, de modo a impedirmos toda a gente de pescar nele durante seis meses?

— É um bom plano, Ó Chefe-Mor — disse Tegumai. — Mas qual será a consequência se alguém do nosso povo quebrar o tabu?

— Consequência será, Ó Tegumai — disse o Chefe-Mor, — que lhe faremos entender, com paus e urtigas e bolos de lama; e se isso não lhes ensinar a lição, desenharemos à mão finos padrões tribais nas suas costas, com as arestas cortantes das conchas de ameijoas. Vem daí comigo, Ó Tegumai, e proclamaremos o Tabu Tribal sobre o rio Wagai.

Então subiram à casa-mor do Chefe-mor, onde se encontrava toda a Magia Tribal de Tegumai; e trouxeram para fora o Grande Mastro Tabu Tribal, feito de madeira, com a imagem do Bácoro Tribal de Tegumai e dos outros animais gravada no topo e todos os sinais-Tabu gravados por debaixo.

Então chamaram a Tribo de Tegumai com a Grande Trompa Tribal, que troa e atroa, e o Búzio Tribal Médio, que guincha e grasna, e o Pequeno Tambor Tribal, que rufa e bufa.

Faziam um ruído maravilhoso e a Taffy teve licença de tocar o Pequeno Tambor Tribal, porque era bastante amiga do Chefe-Mor.

Quando toda a Tribo se encontrava reunida em frente da casa do Chefe-Mor, o Chefe-Mor levantou-se e disse e cantou:

— Ó Tribo de Tegumai! O rio Wagai tem tido demasiadas pescarias e as carpas estão a ficar assustadas. Ninguém deve pescar no rio Wagai durante seis meses. É tabu de ambos os lados e no meio; em todas as ilhas e baixios. É tabu levar uma lança de pescar a mais de dez passadas-de-homem da margem do rio. É tabu, é tabu, é muito especialmente tabu, Ó Tribo de Tegumai! É tabu neste mês e no próximo mês e no próximo mês e no próximo mês e no próximo mês e no próximo mês e no próximo mês. Agora ide pôr o mastro-Tabu junto ao rio e que ninguém faça de conta que não compreendeu!

Então a Tribo de Tegumai gritou e pôs o mastro-Tabu junto à margem do rio Wagai e correram ligeiros ao longo das duas margens (metade da Tribo num lado e a outra metade no outro) e enxotaram todos os rapazinhos que não tinham comparecido ao encontro porque estavam à procura de lagostins no rio; e então

todos eles louvaram o Chefe-Mor e Tegumai Bopsulai.

Tegumai foi para casa depois disto, mas a Taffy ficou com o Chefe-Mor, porque eles eram bastante amigos. Ela estava muito surpreendida. Nunca tinha visto um tabu ser imposto sobre uma coisa e disse ao Chefe-Mor:

— O que quer dizer tabu zatamente?

O Chefe-Mor disse:

— O tabu não quer dizer nada até ser quebrado, Ó Filha Única de Tegumai; mas quando é quebrado, quer dizer paus e urtigas e finos padrões tribais desenhados nas costas com as arestas cortantes das conchas de ameijoa.

Então, Taffy disse:

— Podia ter um tabu só meu - um pequeno tabuzinho para brincar?

Então, o Chefe-Mor disse:

— Dar-te-ei um tabuzinho só para ti, só porque fizeste aquele desenho-escrita que um dia virá a ser o ABC.

(Lembras-te de como a Taffy e o Tegumai inventaram o alfabeto? É por isso que ela e o Chefe-Mor eram bastante amigos.)

Ele tirou um dos seus colares mágicos — tinha vinte e dois — que era feito de pedaços de coral cor de rosa, e disse:

— Se puseres este colar em qualquer coisa que te pertença a ti tu própria, ninguém poderá tocar nessa coisa até tirares o colar. Só resultará dentro da tua própria caverna; e, se tiveres deixado alguma coisa tua onde não devias, o tabu não resultará até teres posto essa coisa no seu lugar.

— Muitíssimo obrigada — disse Taffy. — Ora, o que sepões de verdade que fará ao meu Papazinho?

— Não tenho bem a certeza — disse o Chefe-Mor. Talvez se atire para o chão e se ponha a gritar, ou talvez tenha câibras, ou talvez baqueie apenas, ou talvez dê Três Passos Pesarosos e diga palavras pesarosas, e então podes puxar-lhe o cabelo três vezes, se te apetecer.

— E o que fará à minha Mamãzinha? — disse Taffy.

— Não há tabus sobre as Mamãzinhas das pessoas — disse o Chefe-Mor.

— Porque não?

— Porque se houvesse tabus sobre as Mamãzinhas das pessoas, as Mamãzinhas das pessoas podiam impôr tabus sobre pequenos almoços e jantares e merendas e isso seria muito mau para a Tribo. Há muito, muito tempo, a Tribo decidiu que não haveria tabus sobre as Mamãzinhas das pessoas em lado nenhum - para coisa nenhuma.

— Bem — disse Taffy, — sabes se o meu Papazinho tem alguns tabus dele próprio que resultem em mim - sepondo que quebro um tabu sem querer?

— Tu não queres certamente dizer — disse o Chefe-Mor — que o teu Papazinho nunca te impôs nenhum tabu ainda?

— Não - disse Taffy; — ele só diz: — ‘Não!’, e fica zangado.

— Ah! Suponho que pensou que eras uma garotita — disse o Chefe-Mor. — Ora, se lhe mostrares que tens um tabu a sério só teu, não me admirava se ele te impusesse vários tabus a sério.

— Obrigada — disse Taffy; — mas eu tenho um jardim a sério muito meu do lado de fora da caverna e, se não te importas, gostava que fizesses este colar-tabu resultar, se eu o pendurar nas rosas silvestres em frente do jardim, e as pessoas entram e não vão poder sair até pedirem desculpa.

— Oh, com certeza, com certeza — disse o Chefe-Mor. — É claro que podes pôr um tabu sobre o teu jardim muito teu.

— Obrigada — disse Taffy; — e agora vou para casa, ver se este tabu resulta mesmo.

Quando ela regressou à caverna, eram quase horas de jantar; e quando ela chegou à porta, Teshumai Tewindrow, a sua querida Mamãzinha, em vez de dizer: — Onde estiveste, Taffy? — disse: — Ó Filha de Tegumai! Entra e come — como se ela fosse uma pessoa crescida. Isto foi porque ela viu o colar-tabu ao pescoço da Taffy.

O seu Papazinho estava sentado à lareira à espera do jantar e disse a mesma coisa tal e qual e a Taffy sentiu-se muitíssimo importante.

Olhou à volta da caverna para ver se as suas próprias coisas (o seu saco de

remendos pessoal, de pele de lontra, com os dentes de tubarão e as agulhas de osso e as linhas de tendão de veado; os sapatos de andar na lama, de casca de vidoeiro; a sua lança e o seu pau de arremesar e o cesto do almoço) estavam todos no seu lugar, e então tirou o colar-tabu bastante depressa e pendurou-o na asa do baldezinho da água, de madeira, com que costumava ir à água.

Então a sua Mamãzinha disse a Tegumai, o seu Papazinho, muito por acaso:

— Ó Tegumai! Vais-nos buscar água fresca para beber ao jantar?

— Com certeza — disse Tegumai, e levantou-se de um salto e pegou no balde da Taffy, com o colar-tabu pendurado nele. De imediato, caiu redondo no chão e deu um grito; depois enrolou-se numa bola e rolou pela caverna; depois pôs-se de pé e baqueou várias vezes.

— Meu querido — disse Teshumai Tewindrow, — dá-me a impressão de que, de alguma maneira, quebraste o tabu de alguém. Dói?

— Horivelmente — disse Tegumai.

Deu três passos pesarosos e pôs a cabeça de lado e gritou:

— Quebrei tabu! Quebrei tabu! Quebrei tabu!

— Taffy, querida, deve ser o teu tabu — disse Teshumai Tewindrow. — É melhor puxares-lhe o cabelo três vezes, ou ele terá de continuar a gritar até à noitinha; e sabes como é o Papazinho quando começa.

Tegumai baixou-se e a Taffy puxou-lhe o cabelo três vezes; e ele enxugou o rosto e disse:

— Pela minha Palavra Tribal! Esse teu tabu é horivelmente forte, Taffy. Onde o arranjaste?

— Deu-mo o Chefe-Mor. Disse-me que terias câibras e baques se o quebrasses — disse Taffy.

— Tinha toda a razão. Mas não te disse nada sobre tabus-Sinais, pois não?

— Não — disse Taffy. — Ele disse que se eu te mostrasse que tinha um tabu a sério meu, com toda a certeza tu me impunhas tabus a sério a mim.

— Com toda a razão, minha querida filha única — disse Tegumai. — Vou dar-te alguns tabus que simplesmente te es-pantarão - tabus-urtigas, tabus-sinais, tabus

pretos e brancos - dezenas de tabus. Agora presta-me atenção. Sabes o que isto significa?

Tegumai retorceu o indicador no ar, à moda de uma serpente: — É tabu sobre contorcionismos quando estiveres a comer o jantar. É um tabu importante e, se o quebrares, terás câibras - tal como eu tive - ou então terei de te tatuar por toda.

Taffy esteve muito quieta durante o jantar e então Tegumai ergueu a mão direita, com os dedos muitos juntinhos.

— Este é o Tabu de Parar, Taffy. Sempre que eu faça isto, deves parar como estiveres, seja o que for que estejas a fazer. Se estiveres a coser, tens de parar com a agulha atravessada na pele de veado. Se estiveres a andar, tens de parar num pé só. Se estiveres a trepar, paras num ramo. Não te mexes até me veres fazer isto.

Tegumai ergueu a mão direita e acenou duas ou três vezes.

— É o sinal de Avançar. Podes continuar a fazer o que estiveres a fazer quando me vires a fazer este sinal.

— Não há nenhuns colares para esse tabu? — disse a Taffy.

— Há. Há um colar vermelho e preto, é claro, mas como é que eu hei-de ir marchar pelo tojal para te dar um colar Tabu-de-Parar de cada vez que veja um veado ou um coelho e queira que fiques quieta? — disse Tegumai. — Pensei que sabias mais de caça do que parece. Ora, eu podia ter de disparar uma seta sobre a tua cabeça logo a seguir a ter-te imposto um Tabu de Parar.

— Mas como é que eu sabia sobre o que estavas a disparar?

— Olha para a minha mão — disse Tegumai. — Sabes os três saltinhos que um veado dá antes de desatar a fugir - assim? — Enroscou o dedo indicador três vezes no ar e a Taffy acenou. — Quando me vires fazer isso, saberás que encontrei um veado. Uma rabiosca do dedo indicador significa um coelho.

— Sim. Os coelhos correm assim — disse Taffy, e fez uma rabisoca com o seu dedo indicador da mesma maneira.

— O do esquilo é um torcido comprido e a subir pelo ar. Assim!

— Como os esquilos aos rodopios à volta das árvores. Eu já estou a ver — disse

Taffy.

— O da lontra é uma onda longa, lisa, a direito no ar — assim.

— Como as lontras a nadarem numa lagoa. Eu já estou a ver — disse Taffy.

— E o do castor é tal e qual como se eu estivesse a dar uma palmada em alguém com a mão aberta.

— Como as caudas dos castores a baterem na água quando estão assustados. Eu já estou a ver.

— Isto não são tabus. São só sinais para te mostrar o que estou a caçar. O Tabu de Parar é que é a coisa que tens de ver, porque é um grande tabu.

— Eu também posso impor o Tabu de Parar — disse Teshumai Tewindrow, que estava a coser peles de veado umas às outras. — Posso impor-to a ti, Taffy, quando ficas muito irrequieta ao ir para a cama.

— O que acontece se eu o quebrar? — disse Taffy.

— Não podes quebrar um tabu a não ser por acidente.

— Mas sepõe que o quebrava mesmo assim— disse Taffy.

— Perdias o teu próprio colar-tabu. Terias de o devolver ao Chefe-Mor e voltavas a chamar-te somente Taffy de novo, e não Filha de Tegumai. Ou talvez te mudássemos o nome para Tabumai Skellumzulai — a Coisa Má que não consegue Respeitar um Tabu — e é bem provável que não tivesses beijos durante um dia e uma noite.

— Hum! — disse Taffy. — Não acho que os tabus tenham graça nenhuma.

— Bem, devolve o teu colar-tabu ao Chefe-Mor e diz-lhe que queres ser uma garotita de novo, Ó Filha Única de Tegumai! — disse o seu Papazinho.

— Não — disse Taffy — Conta-me mais coisas sobre os tabus. Não posso ter alguns mais só meus - muito meus - tabus fortes que dão às pessoas Acessos Tribais?

— Não — disse o seu Papazinho. — Ainda não tens idade para poderes dar Acessos Tribais às pessoas. Aquele colar cor de rosa chega-te muito bem.

— Então conta-me mais coisas sobre tabus — disse Taffy.

— Mas eu estou com sono, filha querida. Vou fazer tabu de quem quer que seja

falar comigo até o sol se esconder por detrás daquela colina, e sairemos à noite para ver se podemos apanhar coelhos. Pergunta à Mamãzinha sobre os outros tabus. É um grande descanso tu seres uma menina-tabu, porque agora não terei de te dizer nada mais de uma vez.

Taffy falou em voz baixa com a sua Mamãzinha até o sol estar na posição certa. Então, acordou Tegumai e aprontaram todas as suas coisas da caça e foram para os bosques. Mas, ao passar pelo seu jardimzinho à porta da caverna, Taffy tirou o seu colar-tabu e pendurou-o numa roseira. Os limites do seu jardim só estavam marcados com pedras brancas, mas ela chamava à roseira o verdadeiro portão para nele entrar, e toda a Tribo o sabia.

— Quem achas que apanharás? — disse Tegumai.

— Espera para ver quando voltarmos — disse Taffy. — O Chefe-Mor disse que quem quebrar aquele tabu terá de ficar no meu jardim até eu o soltar.

Foram pelos bosques dentro e atravessaram o rio Wagai numa árvore caída e subiram ao cimo de uma grande colina sem vegetação, onde havia muitos coelhos no tojal.

— Lembra-te de que agora és uma menina-tabu — disse Tegumai, quando a Taffy começou a andar aos pinotes e a fazer perguntas em vez de procurar coelhos; e ele fez o sinal de Tabu de Parar e a Taffy parou como se tivesse sido transformada em pedra dura. Estava a baixar-se para atar um atacador do sapato e ficou parada com a mão no atacador (Nós conhecemos esse tipo de tabu, não conhecemos, Mais que Tudo?) e a olhar fixamente para o seu Papazinho, o que deves fazer sempre que o Tabu de Parar está em acção. A seu tempo, quando se tinha afastado uma longa distância, Tegumai voltou-se e fez o sinal de Avançar. Então ela avançou pelo tojal sem fazer barulho, olhando sempre para o seu Papazinho, e um coelho saltou à sua frente. Ia mesmo lançar o seu pau quando viu Tegumai a fazer o sinal de Tabu de Parar e ela parou com a boca entreaberta e o pau de arremesso na mão. O coelho correu na direcção de Tegumai e o Tegumai apanhou-o. Depois, ele atravessou o tojal e beijou-a e disse:

— Isto é o que eu chamo uma filha-menina de primeira. É um grande prazer

caçar contigo agora, Taffy.

Um pouco depois, saltou um coelho num sítio onde Tegumai não o podia ver, mas a Taffy podia, e sabia que se aproximava na sua direcção, se Tegumai não o assustasse; por isso, ela ergueu a mão, fez o Sinal do Coelho (para que ele soubesse que ela não estava a brincar) e impôs o Tabu de Parar ao seu próprio Papazinho! Fê-lo — fê-lo mesmo, Mais que Tudo!

Tegumai parou com um pé meio alçado para trepar sobre um velho tronco de árvore. O coelho atravessou-se no caminho da Taffy e a Taffy matou-o com o seu pau de lançar; mas estava tão entusiasmada que se esqueceu de levantar o Tabu de Parar por uns bons dois minutos, e durante todo esse tempo Tegumai ficou a pé coxinho, não se atrevendo a pôr o outro pé no chão. Depois ele veio dar-lhe um beijo e atirou-a ao ar e pô-la aos ombros e dançou e disse:

- Pela minha Palavra e Testemunho Tribal! A isto é que eu chamo ter uma filha que é mesmo uma filha, Ó Filha Única de Tegumai!

E a Taffy ficou tremendamente e maravinormemente encantada.

Era quase escuro quando foram para casa. Tinham cinco coelhos e dois esquilos, assim como um rato d'água. A Taffy queria a pele do rato d'água para fazer uma bolsinha de conchas. (Naqueles tempos, as pessoas tinham de matar ratos d'água porque não podiam comprar bolsinhas, mas nós sabemos que os ratos d'água são tanto tabu, nestes tempos actuais, para ti e para mim, como qualquer outra coisa com vida.)

— Acho que, por minha culpa, andaste por fora até um pouquinho tarde demais — disse Tegumai quando estavam perto de casa, — e a Mamãzinha não vai ficar muito satisfeita connosco. Corre para casa, Taffy! Daqui, podes ver a lareira da caverna.

A Taffy desatou a correr e nesse preciso minuto Tegumai ouviu alguma coisa a estalar nos arbustos e um grande, delgado lobo cinzento saltou e começou a trotar ao de leve atrás da Taffy.

Ora todo o povo Tegumai detestava lobos, e matava-os sempre que podia e o Tegumai nunca tinha visto um tão perto da sua caverna.

Correu atrás da Taffy, mas o lobo ouviu-o e saltou para os arbustos. Aqueles lobos tinham medo da gente crescida, mas costumavam tentar apanhar as crianças da Tribo. A Taffy ia a baloiçar o rato d'água e a cantar sozinha — o seu Papazinho tinha levantado todos os tabus — por isso não deu por nada.

Havia um pequeno prado perto da caverna e ao pé da abertura da caverna a Taffy viu um homem alto no seu jardim de rosas, mas estava demasiado escuro para ver bem.

— Acho mesmo que o meu colar-tabu apanhou verdadeiramente alguém — disse ela e ia mesmo desatar a correr quando ouviu o seu Papazinho dizer:

— Pára, Taffy! Tabu de Parar até eu o levantar!

Parou onde estava — com o rato d'água numa mão e o pau de arremesso na outra — apenas voltando a cabeça na direcção do seu Papazinho para estar pronta para o sinal de Avançar.

Era o Tabu de Parar mais longo que lhe tinha sido imposto durante toda aquele dia. Tegumai tinha recuado para perto da floresta e tinha a machadinha de arremesso numa mão e com a outra estava a fazer o sinal de Tabu de Parar.

Então, ela julgou ver uma coisa preta arrastar-se de lado na sua direcção, atravessando a relva. A coisa chegou-se perto, cada vez mais perto, e depois recuou um pouco e depois rastejou para mais perto.

Então ela ouviu a machadinha de pedra de arremesso do seu Papazinho zumbir-lhe ao lado do ombro, mesmo como uma perdiz, e, ao mesmo tempo, outra machadinha veio a zumbir do seu jardim de rosas; e houve um uivo e um grande lobo cinzento estava esticado na relva, bem morto.

Então Tegumai pegou nela e beijou-a sete vezes e disse:

— Pela minha Palavra Tribal e Testemunho Tegumai, Taffy, se não és mesmo uma filha de quem me possa orgulhar! Sabias o que era?

— Não tenho a certeza — disse Taffy — mas acho que adivinhei que era um lobo. Eu sabia que não o deixavas fazer-me mal.

— Boa menina — disse Tegumai e debruçou-se sobre o lobo e pegou em ambas as machadinhas.— Ora, esta é a machadinha do Chefe-Mor! — disse ele e

ergueu a machadinha mágica de arremesso do Chefe-Mor, com o grande punho de pedra verde.

— Sim — disse o Chefe-Mor do jardim de rosas da Taffy — e ficar-te-ia muito agradecido se mo trouxesses aqui. Vim fazer-te uma visita esta tarde e, por acidente, pus o pé no jardim da Taffy antes de ver o seu colar-tabu na roseira. Por isso, claro, tive de esperar até ao regresso da Taffy para ela me deixar sair.

Então o Chefe-Mor, com as suas penas e conchas, deu os Três Passos Pesarosos com a cabeça de lado e disse:

— Quebrei tabu! Quebrei tabu! Quebrei tabu! — e inclinou-se com solenidade e pompa perante Taffy, até as suas grandes penas de cabeça de águia quase tocarem no chão, e disse e cantou: — Ó Filha de Tegumai, eu vi tudo o que aconteceu. És uma verdadeira menina-tabu. Estou muito satisfeito contigo. Ao princípio, não estava satisfeito, porque tive de esperar no teu jardim desde as seis horas, e sei que só impuseste tabu sobre o teu jardim por brincadeira.

— Não, não foi por brincadeira — disse Taffy. — Eu queria verdadeiramente ver se o meu tabu apanhava alguém; mas não sabia que um tabu pequeno como o meu resultava num grande Chefe-Mor como tu, Ó Chefe-Mor.

— Eu disse-te que resultaria. Fui eu quem to deu — disse o Chefe-Mor. — É claro que resultaria. Mas eu não me importo. Quero dizer-te, Taffy, minha querida, que não me teria importado de ficar no teu jardim desde o meio dia, em vez das seis, para ver quão belamente respeitaste aquele último Tabu de Parar que o teu Papá te impôs. Dou-te a minha Palavra de Chefia, Taffy, que muitos, muitos homens na Tribo não teriam respeitado o tabu como tu, com aquele lobo a rastejar na tua direcção pela relva fora.

— O que vais fazer com a pele do lobo, Ó Chefe-Mor? — disse Tegumai, porque qualquer animal a que o Chefe-Mor atirasse a sua machadinha pertencia ao Chefe-Mor, segundo o Costume Tribal de Tegumai.

— Vou dá-la à Taffy, claro, para fazer uma capa de Inverno, e dos dentes e das garras far-lhe-ei um colar mágico só dela — disse o Chefe-Mor; — e vou mandar pintar a história de Taffy e do Tabu de Parar numa tábuia no Registo Tribal dos

Tabus, para que todas as filhas-meninas da Tribo possam ver e saber e lembrar e compreender.

Então todos os três entraram na caverna e Teshumai Tewindrow deu-lhes uma belíssima ceia e o Chefe-Mor tirou as suas penas de cabeça de águia e todos os seus colares; e quando chegou a hora de a Taffy ir para a cama na sua cavernazinha muito sua, Tegumai e o Chefe-Mor vieram dar-lhe as boas noites e andaram em folguedos à volta da caverna e arrastaram a Taffy pelo chão numa pele de veado (como as pessoas são arrastadas num tapete), e acabaram por atirar as almofadas de pele de lontra e deitar ao chão muitas lanças e canas de pesca velhas que estavam penduradas pelas paredes. Por fim, as coisas chegaram a tal desordem que Teshumai Tewindrow entrou e disse:

— Parar! Tabu de Parar para todos! Como esperam que aquela criança adormeça?

E eles deram as boas noites a sério e a Taffy foi dormir.

Depois disso, o que aconteceu? Oh, a Taffy aprendeu todos os tabus tal e qual como algumas pessoas que nós conhecemos. Aprendeu o Tabu do Tubarão Branco, que a obrigou a comer o jantar em vez de brincar com ele (esse dá com um colar verde e branco, sabes); aprendeu o Tabu das Pessoas Crescidas, que a impedia de falar quando as Senhoras Neolíticas vinham de visita (e, sabes, um colar azul e branco dá com esse); aprendeu o Tabu da Coruja, que a impedia de olhar fixamente para estranhos (e um colar preto e azul dá com esse); aprendeu o Tabu da Mão Aberta (e nós sabemos que um colar branco dá com esse) que a impedia de ser brusca e ríspida quando as pessoas tomavam de empréstimo coisas que lhe pertenciam a ela; e aprendeu mais cinco tabus.

Mas a principal coisas que ela aprendeu, e que nunca quebrou, nem sequer por acidente, foi o Tabu de Parar.

Por isso é que ia para todo o lado com o seu Papazinho.

Texts of the Illustrations

1.

Este é um desenho do Mastro Totem Tribal depois de ser erguido nas margens do rio Wagai. Aquela coisa gorda no topo é o Castor Tribal da Tribo de Tegumai. É entalhado em madeira de limoeiro e, embora não possas ver os pregos, está pregado ao resto do mastro, que é uma peça só. Por baixo do Castor estão quatro aves — dois patos, um deles a olhar para um ovo, um pardal e um pássaro de que não sei o nome. Por baixo deles está um Coelho, por baixo do Coelho uma Doninha, por baixo da Doninha uma Raposa ou um Cão (não tenho bem a certeza qual), e por baixo do Cão dois Peixes. No outro lado do mastro estão uma Lontra, um Texugo, um Bisonte e um Cavalo Selvagem. A corda que segura o mastro está enlaçada ao lado dos Peixes. Isso mostra que o Tabu é um Tabu Peixe. Se o Chefe-Mor quisesse tornar tabu a Tribo matar Coelhos ou Patos, teria posto a corda ao lado do Coelho ou do Pato entalhados; e assim sucessivamente com os outros animais e aves.

As duas figuras pretas por baixo da corda representam o Homem Mau que não respeitou o Tabu, e ficou todo aos nós e sem jeito, e o Homem Bom que respeitou o Tabu e ficou todo gordo e redondo. Estão pintados no mastro com uma tinta feita de galha de carvalho e pedaços de ferro moídos. Mesmo no fundo do mastro (mas não havia espaço para os pôr no desenho) estão seis anéis de cobre para mostrar que o Tabu era para durar seis meses.

Como vês não há mesmo ninguém nos bosques e colinas por detrás. Isso é porque o Tabu é um Tabu Forte e ninguém o quebraria.

2.

Este é o desenho da Taffy a respeitar o Tabu de Parar que fez o Chefe-Mor. Está feito no estilo Chefoso-Mor da Tribo de Tegumai e está cheio de significados e sinais Tabu. O lobo está deitado debaixo do que é para ser uma árvore Tabu. Ele é sobre o quadrado porque essa era a maneira Chefosa-Mor de desenhar.

Aquela coisa toda ondeada e aos caracóis debaixo dele é a maneira Tabu de desenhar erva, e por debaixo da erva está uma coisa como um pedaço de muro de pedra, que é a maneira Tabu de desenhar terra. A Taffy aparece sempre desenhada em contornos — bastante branca. Podes vê-la à direita, a respeitar o Tabu de Parar com muita força. Eu não sei porque é que não desenharam o rato d'água que ela levava, mas acho que foi porque não ficava bonito no desenho. Tegumai está de pé à esquerda, a atirar a sua machadinha ao lobo. Traz uma capa bordada com o Báculo Sagrado da Tribo repetido num padrão — para mostrar que pertencia à Tribo de Tegumai. Ele tem uma aljava com duas setas e um arco metidos nela, para mostrar que anda à caça. Está a fazer o Tabu de Parar com a mão esquerda. Lá para cima no canto direito podes ver o Chefe-Mor de pé, no jardim da Taffy, a atirar a sua machadinha ao lobo. Não é um retrato do Chefe-Mor, mas uma espécie de desenho-escrito de todo o Chefe Mor que havia. O boné quadrado e as penas por trás mostram que é um Chefe-Mor, e o Báculo Sagrado na borda da sua capa mostra que ele é o Chefe-Mor dos Tegumais. Não há nenhum rosto, porque o rosto de um Chefe-Mor não importa.

O Báculo com Duas Cabeças mesmo no meio do jardim da Taffy mostra que há um Tabu sobre o jardim; que é a razão por que o Chefe-Mor não pôde sair. A porta preta à esquerda é para ser a porta da caverna da Taffy e aquelas coisas-degraus por detrás são colinas e penhascos desenhados à maneira Tabu. As coisas encaracoladas debaixo das oito rosas em vasos são a maneira Tabu de desenhar relva curta e relvado.

Este é um desenho que realmente devia ser colorido, porque perde-se metade do sentido sem as cores.

Ham e o Porco-Espinho

Quando Todos os Animais viviam num Grande Quarto dos Meninos, antes de ser a hora de entrar na Arca, a Grande Ama tinha de lhes escovar o cabelo. Dizia-lhes para ficarem quietos enquanto ela os penteava, ou podia ser pior para eles. Por isso, eles ficavam quietos. O Leão ficava quieto e o seu cabelo era-lhe escovado numa esplêndida juba, com um carrapito na ponta da cauda. O Cavalo ficava quieto e o seu cabelo era-lhe escovado numa bela crina e nobre cauda. A Vaca ficava quieta e até os chifres lhe eram polidos também. O Urso ficava quieto e levava uma Escovadela e a Promessa de outra. Todos eles ficavam quietos, menos um Animal, e ele não ficava quieto. Esperneava e dava pontapés de lado à Grande Ama.

A Grande Ama disse-lhe vezes sem conta que não ia a lado nenhum com aquele comportamento. Mas ele dizia que não ficava quieto por nada e que queria que o cabelo lhe crescesse por todo. Então, por fim, a Grande Ama lavou daí as suas mãos e disse:

— Seja! Que-te-cresça-na cabeça-e-por-todo!

Mas então, esse Animal foi-se embora e o cabelo cresceu-lhe, cresceu-lhe — na sua própria cabeça lhe cresceu, e por todo — enquanto eles estavam à espera de entrar na Arca. E quanto mais crescia, tanto mais comprido, duro, crespo e espinhoso ficava, até que, por fim, era todo picos compridos e espinhos piquentos. Na sua própria cabeça lhe crescia e por todo ele, e especialmente na cauda! Então chamaram-lhe Porco-Espinho e puseram-no ao canto até a Arca estar pronta.

Depois entraram todos na Arca, dois a dois; mas ninguém queria entrar com o Porco-Espinho por causa dos seus picos, a não ser um seu irmãozinho chamado Ouriço-Cacheiro, que ficava sempre quieto para lhe escovarem o cabelo (é que ele usava-o curto) e o Porco-Espinho detestava-o.

A cabina deles era no convés inferior — o mais baixo — que estava reservado

para os Mamíferos Nocturnos, tais como Morcegos, Texugos, Lemures, Ratos Marsupiais e Miópticos em geral. O segundo filho de Noé, Ham, estava encarregado desta parte, porque se adequava à decoração; sendo como era de tez escura, mas muito sábio.

Quando soou o gongo do almoço, Ham desceu com um cesto cheio de batatas, cenouras, frutos pequenos, uvas, cebolas e milho verde para os almoços deles.

O primeiro Animal que encontrou foi o Irmãozinho Ouriço-Cacheiro, a divertir-se à grande entre as baratas. Ele disse a Ham:

— Eu cá por mim não me aproximava do Porco-Espinho esta manhã. O movimento incomodou-o e está um pouco rabugento.

Ham disse:

— Disso não sei. O meu dever é dar-lhes de comer.

Assim, entrou na cabine do Porco-Espinho, onde o Porco-Espinho estava a ocupar todo o espaço do mundo no seu beliche, com os espinhos a chocalharem como uma janela de um táxi mal fechada.

Ham deu-lhe três batatas doces, seis polegadas de cana-de-açúcar e duas maçarocas de milho verde. Quando ele acabou de comer, Ham disse:

— Nunca dizes ‘obrigado’ por nada?

— Sim — disse o Porco-Espinho. — Esta é a minha maneira de agradecer.

E deu meia volta e espadeirou e estalejou a sua cauda de lado na perna direita nua de Ham e fê-la sangrar do tornozelo ao joelho.

Ham saltou para o convés com o pé na mão e foi dar com o Pai Noé ao leme.

— O que é que tu fazes na ponte a esta hora do meio dia? — disse Noé.

Ham disse:

— Quero uma lata grande de biscoitos de Ararate.

— Para quê e por quê?

— Porque uma coisa no convés inferior pensa que pode dar uma lição sobre porcos-espinhos a um negro — disse Ham. — Quero fazer-lhe ver.

— Então, para quê estragar biscoitos? — disse Noé.

— Ora! — disse Ham. — Eu só quero a tampa maior da maior lata de biscoitos

de Ararate que existe no barco.

— Fala com a tua Mãe — disse Noé. — Ela é que se encarrega dos mantimentos. Então a Mãe de Noé, a Sra Noé, deu-lhe a tampa maior da maior lata de biscoitos de Ararate da Arca, assim como alguns biscoitos para ele comer; e Ham desceu ao convés inferior com a tampa da lata na mão direita tombada, de forma que cobria a sua escura perna direita, do joelho ao tornozelo.

— Trago aqui uma coisa que tinha esquecido — disse Ham, e estendeu um biscoito de Ararate ao Porco-Espinho, e o Porco-Espinho comeu-o depressa.

— Agora diz ‘Obrigado’ — disse Ham.

— Direi — disse o Porco-Espinho, e rodopiou, *estalejo*, com a sua cauda malvada e deu na lata de biscoitos. E isso não lhe fez mesmo bem nenhum.

— Tenta outra vez — disse Ham, e o Porco-Espinho estalejou e espadeirou a cauda, com mais força do que nunca.

— Tenta outra vez — disse Ham.

Desta vez, o Porco-Espinho estalejou com tal força que as pontas dos seus picos lhe picaram na pele por dentro e alguns dos picos quebraram-se e ficaram muito curtos.

Então Ham sentou-se no outro beliche e disse:

— Ouve lá! Lá porque um sujeito tem um ar um bocado tostado do sol e fala um pouco à moda saloia, não penses que podes ser rabugento para com ele. Eu sou Ham! Mal este *dhow* chegue ao Monte Ararate, vou ser Imperador de África, da enseada de Bayuda à Baía do Benim, e da Baía de Benim a Dar-es-Salam, e de Dar-es-Salam ao Drakensberg, onde os dois Mares se juntam à volta do mesmo Cabo. Vou ser Sultão dos Sultões, Chefe Supremo de todos os Indunas, Curandeiros e Manda-Chuvas, e especialmente dos Wunungiri — o Povo Porco-Espinho — que estão à tua espera. Tu vais pertencer-me! Vais viver em covas e tocas e velhos buracos por toda a África acima e abaixo; e se alguma vez me chegar aos ouvidos que voltaste a ser rabugento, faço queixa aos meus Wunungiri e eles vão-te perseguir debaixo da terra e puxar-te para fora de trás para a frente. Eu-e - sou-e - Ham-e!

O Porco-Espinho ficou tão assustado ao ouvir isto que parou de chocalhar os picos debaixo do beliche e deixou-se ficar muito quieto.

Então o pequeno Irmão Ouriço-Cacheiro, que também estava debaixo do beliche, a passar um bom bocado com as baratas, disse:

— As coisas também não parecem bem paradas cá para as minhas bandas. Afinal, de certa maneira, sou seu irmão e suponho que vou ter de ir com ele para debaixo da terra, e eu, pobre de mim, não sou capaz de escavar à procura de mantimentos!

— Nem pouco mais ou menos! — disse Ham. — Na cabeça dele e por todo, tal e qual como disse a Grande Ama. Mas tu, tu ficaste quieto enquanto te escovavam o cabelo. Além disso, não pertences à minha caravana. Assim que esta velha choupana (ele queria dizer a Arca) chegar a Ararate, eu vou para Sul e para Leste com o meu lotezinho - Elefantes e Leões e coisas - e também Porcorreco - e espalho-os por toda a África. Tu vais para Norte e para Oeste com um dos meus Irmãos (esqueci-me de qual), e vais aportar num lugarzinho confortável chamado Inglaterra - por entre jardins e canteiros e lesmas, onde as pessoas vão ficar contentes por te ver. E vais ser um sujeitinho sortudo para sempre.

— Muito obrigado, Senhor — disse o pequeno Irmão Ouriço-Cacheiro. — Mas e quanto a eu viver debaixo da terra? Não é a minha preferência paisagística.

— Nem precisa de ser — disse Ham. E tocou no pequeno Irmão Ouriço-Cacheiro com o pé e o Ouriço-Cacheiro enroscou-se - o que nunca tinha feito antes.

— Agora vais poder agarrar na tua própria cama de folhas secas com os teus próprios picos, de forma a poderes deitar-te quentinho numa sebe, de Outubro a Abril, se quiseres. Ninguém te vai incomodar, a não ser os ciganos; e não serás manjar para nenhum cão.

— Muito obrigado, Senhor — disse o pequeno Irmão Ouriço-Cacheiro e desenroscou-se e foi à procura de mais baratas.

E tudo aconteceu tal e qual como disse Ham.

Eu não sei como os tratadores do Jardim Zoológico dão de comer ao Porco-Espinho, mas, desde esse dia até hoje, todos os tratadores que eu alguma vez vi a darem de comer a um porco espinho em África tomam a precaução de trazer uma tampa de uma caixa de biscoitos em frente da perna esquerda, de maneira a que o Porco-Espinho não possa estalejar-lhes a cauda nela, depois de comer o almoço.

Está encerrada a sessão! Vai então para te escovarem o cabelo!

Select Bibliography

1. works by Rudyard Kipling

1. 1. in the original English

A Book of Words: Selections from Speeches and Addresses Delivered between 1906 and 1927 (London: Macmillan, 1928)

Debits and Credits, ed. with an introd. by Sara Kemp (Harmondsworth: Penguin, 1987; repr. 1993)

Early Verse by Rudyard Kipling 1879-1889: Unpublished, Uncollected, and Rarely Collected Poems, ed. by Andrew Rutherford (Oxford: Clarendon Press, 1986)

The Jungle Books, ed. with an introd. by W.W. Robson (Oxford and New York: Oxford University Press, 1992; repr. 1996)

Just So Stories for Little Children, ed. with an introd. by Lisa Lewis (Oxford and New York: Oxford University Press, 1995)

Kim, ed. with an introd. by Alan Sandison (Oxford and New York: Oxford University Press, 1987)

Land and Sea Tales for Scouts and Guides (London, Macmillan: 1923)

The Man Who Would Be King and Other Stories, ed. with an introd. by Louis L. Cornell (Oxford: Oxford University Press, 1987)

Puck of Pook's Hill and Rewards and Fairies, ed. with an introd. by Donald Mackenzie (Oxford and New York: Oxford University Press, 1993)

The Complete Stalky & Co, ed. with an introd. by Isabel Quigly (Oxford and New York: Oxford University Press, 1987)

Selected Stories, ed. with an introd. by Sandra Kemp (London: Dent, 1987)

Something of Myself for My Friends Known and Unknown, ed. by Robert Hampton with an introd. by Richard Holmes (Harmondsworth: Penguin, 1992)

Thy Servant a Dog: told by Boots, ed. by Rudyard Kipling (London: Macmillan, 1930)

Writings on Writing by Rudyard Kipling, ed. by Sandra Kemp (Cambridge: Cambridge University Press, 1996)

1. 2. in translation (only recent or historically significant editions are listed)

Capitães Corajosos, adapt. by Manuel Nunes (Lisboa: Círculo de Leitores, 1989)

Histoires Comme Ça, trans. by Robert d'Humières and Louis Fabulet; 'How the Camel Got his Hump' trans. by Pierre Gripari (Paris: Editions Gallimard Jeunesse, 1997; orig. publ. ?)

Histórias Assim, trans. by Manuel Alberto (Lisboa: Relógio d'Água, 1994)

O Homem que quis ser rei, trans. by Paulo Braga (Lisboa: Vega, 1993; orig. publ. 1940)

Kim, trans. by Monteiro Lobato (Lisboa: Livros do Brasil: 1988)

O Livro da Selva, trans. by José Francisco Santos (Lisboa: Livros do Brasil, 1995)

Lobos do Mar, trans. by António Sérgio (Lisboa: Vega, 1998; reprint. 1993; orig. publ. 193-)

Poesia mais que perfeita: Rudyard Kipling, Khalil Gibran, Baudelaire (Coimbra: A Mar Arte, 1994)

O Segundo Livro da Selva, (Lisboa: Livros do Brasil, 1991)

Três como tantos, trans. by Augusto Casimiro (Lisboa: Editorial Inquérito, 1949.

Três contos da Índia, trans. by José Luís Luna (Lisboa: Cotovia and Fundação do Oriente, 1998)

2. children's fiction by other authors

Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass and What Alice Found There*, ed. with an introd. by Roger Lancelyn Green (Oxford and New York: Oxford University Press, 1998)

Gatty, Margaret, *Parables From Nature* (London: G. Bell and Sons, 1921; orig. publ. 1855)

Harris, Joel Chandler, *Nights with Uncle Remus* (London and New York: George Routledge and Sons, 19--?; orig. publ. 1880)

Kingsley, Charles, *Water Babies*, ed. with an introd. by Brian Alderson (Oxford and New York: Oxford University Press, 1995; orig. publ. 1863)

MacDonald, George, *The Princess and the Goblin; The Princess and the Curdie*, ed. by Roderick McGillis (Oxford and New York: Oxford University Press, 1990; orig. publ. 1872)

Ribeiro, Aquilino, *O Romance da Raposa* (Venda Nova: Bertrand, 1987; orig. publ. 1924)

Vieira, Afonso Lopes, *Animais Nossos Amigos* (Lisboa: Cotovia, 1992; orig. publ. 1911)

3. critical works on Rudyard Kipling

Amis, Kingsley, *Rudyard Kipling and his World* (London: Thames and Hudson, 1975)

Beerbohm, Max, 'P.C., X, 36', in *A Christmas Garland* (Melbourne, London and Toronto: Heinemann, 1912; repr. 1950), pp. 11-19

Bayley, John, *The Uses of Division: Unity and Disharmony in Literature* (London: Chatto and Windus, 1976)

Birkenhead (Lord), *Rudyard Kipling* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1978)

Brown, Hilton, *Rudyard Kipling: A New Appreciation*, with a foreword by Frank Swinnerton (London: Hamish Hamilton, 1945)

Carrington, Charles, *Rudyard Kipling: His Life and Work* (London: Macmillan, 1955)

Chambers, Aidan, 'Letter from England: Just So', *Hornbook Magazine*, 58 (1982), 565-570

Butler, Francelia, Barbara Rosen, and Judith A. Ploz, *Children's Literature*, 20 - Special Issue on Rudyard Kipling (1992)

Crook, Nora, *Kipling's Myths of Love and Death* (London: Macmillan, 1989)

Dobrée, Bonamy, *Rudyard Kipling: Realist and Fabulist* (London: Oxford University Press, 1967)

Eliot, T.S., 'Rudyard Kipling', Introduction to *A Choice of Kipling's Verse* (London: Faber and Faber, 1990; orig. publ. 1941), pp. 5-36

Fisher, Margery, 'Surprise Sandwiches', *Books for Keeps*, 71 (1991), 28-29

Gilbert, Elliot L., ed., *Kipling and the Critics* (London: Peter Owen, 1966)

_____, ed., *'O Beloved Kids': Rudyard Kipling's Letters to his Children* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1983)

Green, Roger Lancelyn, ed., *Kipling: The Critical Heritage* (London: Routledge and Keegan Paul, 1971)

_____, *Kipling and the Children* (London: Elek, 1965)

Harbord, R.E., ed., *A Reader's Guide to Rudyard Kipling's Just So Stories for Little Children including 'The Tabu Tale' and 'Ham and the Porcupine'* (Stevenage: Spring Grange Private Press, 1955)

_____, *A Readers' Guide to Rudyard Kipling* (Canterbury, Kent: privately printed 1965-6), vol iv

Harris, Julia Collier, *The Life and Letters of Joel Chandler Harris* (London: Constable: 1919)

Hart, Walter Morris, *Kipling: the Story-Writer* (Berkeley: University of California Press, 1918)

Herman, Gertrude B., 'A Picture Is Worth Several Hundred Words', *Hornbook Magazine*, 64 (1988), 518-520

Jarrell, Randall, *Kipling, Auden & Co.: Essays and Reviews 1935-1964* (Manchester: Carcanet New Press, 1981)

Keating, Peter, *Kipling the Poet* (London: Secker & Warburg, 1994)

Kemp, Sandra, *Kipling's Hidden Narratives* (Oxford: Blackwell, 1988)

Knoepfmacher, U.C., Kipling's "'Just-So" Partner: The Dead Child as Collaborator and Muse', *Children's Literature*, 25 (1997), 24-49

Léaud, Francis, *La poétique de Rudyard Kipling: essai d'interprétation générale de son oeuvre* (Paris: Didier, 1958)

Lewis, C.S., 'Kipling's World', in *Selected Literary Essays*, ed. by Walter Hooper (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), pp. 232-250

Lubbock, Percy, ed., *The Letters of Henry James* (London: Macmillan, 1920), vol. i

McClure, John, *Kipling and Conrad: The Colonial Fiction* (Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1981)

Mallett, Phillip, ed., *Kipling Considered* (Basingstoke and London: Macmillan, 1989)

Mason, Philip, *Kipling: the Glass, the Shadow and the Fire* (London: Jonathan Cape, 1975)

Orel, Harold, ed., *Kipling: Interviews and Recollections* 2 vols (London and Basingstoke: Macmillan, 1983)

_____, *A Kipling Chronology* (Basingstoke and London: Macmillan, 1990)

Orwell, George, *The Decline of English Murder and Other Essays* (Harmondsworth: Penguin, 1965; orig. publ. 1942), pp. 45-62

Parry, Ann, *The Poetry of Rudyard Kipling: Rousing the Nation* (Buckingham, Philadelphia: Open University Press, 1992)

Pinney, Thomas, ed., *The Letters of Rudyard Kipling*, 4 vols (Basingstoke: Macmillan, 1990-1999)

Prickett, Stephen, *Victorian Fantasy* (Hassocks, Sussex: The Harvester Press, 1979)

Ricketts, Harry, *The Unforgiving Minute: A Life of Rudyard Kipling* (London: Chatto and Windus, 1999)

Rutherford, Andrew, ed., *Kipling's Mind and Art* (Edinburgh and London: Oliver and Boyd, 1964)

Said, Edward, *Culture and Imperialism* (London: Chatto and Windus, 1993)

Scott, Dixon, *Men of Letters*, with an introd. by Max Beerbohm (London, New York and Toronto: Hodder and Stoughton, 1916)

Seymour-Smith, Martin, *Rudyard Kipling* (New York: St. Martin's Press, 1989)

Stewart, John Innes Mackintosh, *Rudyard Kipling* (London: Victor Gollancz, 1966)

Stewart, J. McGregor, *Rudyard Kipling: A Bibliographical Catalogue* (Toronto: Dalhousie University Press, 1959)

Sullivan, Zohreh T., *Narratives of Empire: the Fictions of Rudyard Kipling* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, c1993)

Tompkins, J. M. S., *The Art of Rudyard Kipling* (London: Methuen, 1959)

Tucker, Nicholas, 'When the Kipling Had to Stop', *Books for Keeps*, 44 (1987), 24-25

Wilson, Angus, *The Strange Ride of Rudyard Kipling: His Life and Works* (London: Pimlico 1994; orig. publ. 1977)

Wilson, Edmund, *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature* (London: W. H. Allen, rev. ed. 1952; orig. publ. 1941)

Young, W. Arthur and John H. McGivering, *A Kipling Dictionary* (London: Macmillan; New York: St Martin's Press, 1967)

4. criticism of children's literature

Avery, Gillian, *Nineteenth Century Children: Heroes and Heroines in English Children's Stories 1780-1900* (London: Hodder and Stoughton, 1965)

Barreto, Garcia, *Literatura para crianças e jovens em Portugal* (Porto: Campo das Letras, 1998)

Carpenter, Humphrey, *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature* (London and Sydney: Unwin Paperbacks, 1987; orig. publ. 1985)

Costa, Maria José, *Um continente poético esquecido: as rimas infantis* (Porto: Porto Editora, 1992)

Darton, F. J. Harvey, *Children's Books in England: Five Centuries of Social Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 1932)

Gomes, José António, *A poesia na literatura para a infância: a produção portuguesa do pós-guerra à actualidade e o caso de Matilde Rosa Araújo* (Porto: Edições Asa, 1993)

Green, Roger Lancelyn, 'The Golden Age of Children's Books' in Hunt 1990, pp.36-56

Hannabuss, Stuart, 'Reference Works in Children's Literature', *Junior Bookshelf* (February 1997), 7-12

Haviland, Virginia, ed., *Children and Literature: Views and Reviews* (London: Bodley Head, 1973)

Hunt, Peter, ed., *Children's Literature: The Development of Criticism* (London and New York: Routledge, 1990)

_____, *An Introduction to Children's Literature* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1994)

Lewis, C. S., 'On Three Ways of Writing for Children', in *Of Other Worlds: Essays and Stories*, ed. by Walter Hooper (London: Geoffrey Bles, 1966), pp. 22-34

Magalhães, Ana Maria and Isabel Alçada, *Os jovens e a leitura: nas vésperas do século XXI* (Lisboa: Caminho, 1993)

Meigs, Cornelia, and others, *A Critical History of Children's Literature : a Survey of Children's Books in English from Earliest Times to the Present* (New York: Macmillan, c1953)

Muir, Percy, *English Children's Books 1600 to 1900* (London: B.T.Batsford, 1954)

Pires, Laura Bettencourt, *História da Literatura infantil portuguesa* (Lisboa: Vega, n.d.)

Rocha, Natércia, *Breve História da Literatura para crianças* (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 1984)

Sá, Domingos Guimarães de, *Catálogo de Literatura Juvenil* (Braga: Editorial Franciscana, 1977)

_____, *A Literatura Infantil em Portugal: achegas para a sua História*, with a *Nótula sobre o conceito de Literatura infantil* by Vítor Manuel Aguiar e Silva (Braga: Editorial Franciscana, 1981)

Sale, Roger, *Fairy Tales and After: From Snow White to E.B.White* (Cambridge, Mass., and London: 1978)

Townsend, John Rowe, *Written for Children: An Outline of English-language Children's Literature* (Harmondsworth: Penguin Books, 1974; orig. publ. 1965)

Wall, Barbara, *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction* (London: Macmillan, 1991)

5. works on literary, linguistic and translation theory

Aarne, Antti, *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography*, trans. and enlarged by Stith Thompson (Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1964)

Alter, Robert, and Frank Kermode, eds, *The Literary Guide to the Bible* (London: Collins, 1987)

Alter, Robert *The Art of Biblical Narrative* (London: Allen & Unwin, c1981)

Bassnett, Susan, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* (Clevedon: Multilingual Matters, 1998)

_____, 'The Translation of Literature', *Linguist*, vol. 36 no. 2 (1997), 38-41

Bassnett, Susan, and Andre Lefevere, eds, *Translation, History and Culture* (London: Pinter, 1990)

Catford, J.C., *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics* (London: Oxford University Press, 1965)

Chang, Nam Fung, 'Towards a Better General Theory of Equivalent Effect', *Babel* 42:1 (1996), 1-17

Cintra, Luís F. Lindley, *Sobre formas de tratamento na língua portuguesa* (Lisboa: Livros Horizonte, 1972)

Culler, Jonathan, ed., *On Puns: The Foundation of Letters* (Oxford and New York: Basil Blackwell, 1988)

Delabastita, Dirk, 'Translating Puns: Possibilities and Restraints', *New Comparison* 3 (1987), 143-59

Freitas, Eduardo, José Luís Casanova and Nuno de Almeida Alves, *Hábitos de leitura: um inquérito à população portuguesa* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997)

Gillespie, Stuart, review of new edition of *After Babel, Translation and Literature*, vol. 4, part I, (1995), 106-111

Gomes da Torre, M., 'Acerca da Tradução da Metáfora', *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, II series, vol. 9 (1992), 209-226

Guiraud, Pierre, *Les Jeux de Mots* (Paris: Presses Universitaires de France, Collection Que Sais-Je?, 1976)

Hatherall, Glyn, 'Coping with Cultural References: What Are Woodbines in French, German and Spanish?', *Linguist*, vol. 36 no. 2 (1997), 30-33

Klingberg, Göte, *Children's Fiction in the Hands of the Translators* (Malmo: C.W.K. Gleerup, 1986)

Lefevere, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (London and New York: Routledge, 1992)

Mounin, Georges, *Linguistique et Traduction* (Bruxelles: Dessart et Mardaga, 1976)

_____, *Les Problèmes Théoriques de la Traduction* (Paris: Gallimard, 1963)

Nida, Eugene A. and Charles R. Taber, *The Theory and Practice of Translation* (Leiden: E. J. Brill for the United Bible Societies, 1969)

Nord, Christiane, *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, trans. from the German by Christiane Nord and Penelope Sparrow (Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1991)

_____, *Translating as a Purposeful Activity: Functional Approaches Explained* (Manchester: St. Jerome Publishing, 1997)

Rabassa, Gregory, 'No Two Snowflakes Are Alike: Translation as Metaphor', in *The Craft of Translation*, ed. by John Biguenet and Rainer Schulte (Chicago and London: University of Chicago Press, 1989), pp. 1-12

Rabinowitz, Peter J., *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, with a foreword by James Phelan (Ithaca: Cornell University Press, 1987; Columbus, Ohio: Ohio State University Press, c1998)

_____, 'What's Hecuba to Us? The Audience's Experience of Literary Borrowing', in *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, ed. by Susan Suleiman and Inge Crosman (New Jersey: Princeton University Press, 1980), pp. 241-263

_____, 'Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences', *Critical Inquiry*, 4 (1977), 121-141

Redfern, Walter, *Puns* (Oxford and New York: Basil Blackwell, 1984)

Schaffner, Christina, and Helen Kelly-Holmes, eds, *Cultural Functions of Translation* (Clevedon, England ; Bristol, PA, USA : Multilingual Matters, c1995)

Schulte, Rainer, and John Biguenet, eds, *Theories of Translation: an Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1992)

Steiner, George, *After Babel: Aspects of Language and Translation* (London: Oxford University Press, 1975)

_____, *No Passion Spent: Essays 1978-1995* (London: Faber and Faber, 1996)

Taylor, Jane, Edith McMorran and Guy Leclercq, eds, *Translation: Here and There; Now and Then* (Exeter: Elm Bank Publications, 1996)

Veisbergs, Andrejs, 'The Contextual Use of Idioms, Wordplay, and Translation', in *Traduction: Essays on Punning and Translation*, ed. by Dirk Delabastita

(Manchester and Namur: St Jerome Publishing and Presses Universitaires de Namur, 1997)

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: a History of Translation* (London and New York: Routledge, 1995)

Weaver, Warren, *Alice in Many Tongues: the Translations of Alice in Wonderland* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1964)

6. works of reference

Dicionário da Língua Portuguesa, org. by J. Almeida Costa and A. Sampaio e Melo; 6th edition (Porto: Porto Editora, 1986)

Dicionário de Inglês-Português, org. by Armando de Moraes (Porto: Porto Editora, 1966)

Dicionário Ilustrado Novo Michaelis, Inglês-Português (São Paulo, Brazil, and Wiesbaden, Germany: Melhoramentos and F.A. Brackhaus, 1961)

Dicionário Prático Ilustrado: Novo Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro, org. by Jaime de Seguíer, and others (Porto: Lello & Irmão, 1986)

Dicionário de Sinónimos, org. by Tertúlia Edípica (Porto: Porto Editora, 1986)

Novos Dicionários de Expressões Idiomáticas: Português, org. by António Nogueira Santos (Lisboa : Edições J. Sá da Costa, 1990, c1988)

The Penguin Dictionary of English Idioms, org. by Daphne M. Gulland and David Hinds-Howell (Harmondsworth: Penguin, 1986)

Por Outras Palavras: Dicionário das Frases Idiomáticas Mais Usadas na Língua Portuguesa, org. by Ivone de Moura; pref. and rev. by António Telmo (Lisboa: Edições Ledo, 1995)

The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles, org. by William Little and others; rev. and ed. by C.T. Onions; 3rd ed. (Oxford: Clarendon Press, 1973; reprint. 1991)

7. other contexts

Alcorão, trans. from the Arabic and notes by José Pedro Machado; preface by Suleiman Vali Mamede (Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979)

Eliade, Mircea, *Myths, Dreams and Mysteries: The Encounter between Contemporary Faiths and Archaic Realities*, trans. by Philip Mairet (London: Harvill Press, 1960), orig. publ. 1957. pp. 218-223

Fryer, Peter, and Patricia McGowan Pinheiro, *Oldest Ally: A Portrait of Salazar's Portugal* (London: Dennis Dobson, 1961)

Goldsmith, Oliver, *History of the Earth and Animated Nature* (Edinburgh: Peter Brown, 1838; orig. publ. 1774)

Hakluyt, Richard, *Voyages and Discoveries*, ed., abridged and with an introd. by Jack Beeching (Harmondsworth: Penguin, 1972)

Jeffrey, David Lyle, *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature* (Grand Rapids, Mich.: William B. Eerdmans, c1992)

The Koran, trans. with an introd. by Arthur J. Arberry (Oxford: Oxford University Press, 1983; orig. publ. 1955)

Lang, Andrew, *Myth, Ritual and Religion* (London: Longmans, Green, 1887)

As mil e huma noites: contos arábicos, trans. from the French by the Traductor do Viajante Universal (Lisboa: Typographia Rollandiana, 1839)

As mil e uma noites, trans. by Eduardo Dias (Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943)

Muhammad Bin Khâvendshâh Bin Mahmûd, *The Rauzat-Us-Safa; or, Garden of Purity*, trans. by E. Rehatsek, ed. by F. F. Arbuthnot (London: Royal Asiatic Society, 1891)

Skeat, Walter, *Malay Magic - Being an Introduction to the Folklore and Popular Religion of the Malay Peninsula* (London and New York: Macmillan, 1900)

Steere, Edward, *Swahili Tales as Told by Natives of Zanzibar* (with an English translation) (London: Society for Promoting Christian Knowledge, 1889, orig. publ. 1869)

The Thousand and One Nights, commonly called, in England, the Arabian Nights' Entertainments, trans. and notes by Edward Lane, 3 vols (London, 1839-1841).

